

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III
(CONTEMPORÁNEO)**



TESIS DOCTORAL

**Estrategias de representación del genocidio ruandés:
Alfredo Jaar y la mirada insuficiente**

TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Lara García Reyne

Directora:

Aurora Fernández Polanco

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-693-8336-0

© Lara García Reyne, 2010

ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN DEL GENOCIDIO RUANDÉS: ALFREDO JAAR Y LA MIRADA INSUFICIENTE

Doctoranda: Lara Garcia Reyne

Directora de tesis: Aurora Fernández Polanco

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)

Univesidad Complutense de Madrid, 2010

**ESTRATEGIAS DE
REPRESENTACIÓN DEL
GENOCIDIO RUANDÉS:**

**ALFREDO JAAR Y LA
MIRADA INSUFICIENTE**

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer: a mi directora de tesis, Aurora Fernández Polanco, su confianza, apoyo y paciencia a lo largo de todo el proceso de investigación de la tesis doctoral.

A la Universidad Complutense y al Departamento de Historia del Arte III de la Facultad de Bellas Artes por haberme ofrecido toda la ayuda necesaria para desarrollar este trabajo.

Al personal de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes y en especial a su directora, Angeles Vian Herrero, por su colaboración. Al personal de apoyo a la investigación de la British Library por haber buscado y haberme facilitado los libros "perdidos" del catálogo de la librería.

A Alfredo Jaar su generosidad y paciencia al permitirme trabajar en su estudio de Nueva York y ofrecerme el acceso a la documentación sobre su trabajo.

A Groupov y su director Jacques Delcuvellerie y en especial a Marie-France Collard su atención y disponibilidad.

A Odile Gatere Katese y a las mujeres de *Iniciativa Femenina*.

A Gervasio Sánchez y Alfonso Armada por atender mis preguntas.

Al Consul de Ruanda en Madrid, Antoine Rubaki, por su paciencia y ayuda especialmente en la organización del viaje a Ruanda.

A Jean-Pierre Sadi Karegeye por su invitación para formar parte de los congresos organizados por IGSC (Interdisciplinary Genocide Studies Center) en Los Angeles y en Kigali en 2008.

A Sagrario Aznar y Miguel Salvatierra por contar conmigo para participar en *Mira la Guerra* en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles.

A Susan Kelly y Valeria Graziano por ayudarme durante la primera estancia en Londres.

A Jesús Nieto y Anna por hacerme sentir en Londres como en casa.

A Jeannine, Jean Luc y Roland por ayudarme a instalar la exposición en Ginebra en febrero del 2010.

A Rafael Sanchez Mateos Pan y Agua por las conversaciones y colaboración en torno a Groupov y Ruanda.

A Maria Íñigo por las conversaciones y su apoyo durante el proceso de Investigación.

A Laure Coret y Gregorio Alonso por su colaboración.

A Nadia por haberme acompañado a Ruanda en el 2007 y a Migue Angel por todas las conversaciones sobre la tesis y a los videos.

A Alexandre Bettler por toda la ayuda y el enorme trabajo de edición y maquetación que ha realizado de la tesis.

A a mis hermanos y amigos el haber estado siempre al alcance de la mano.

Agradecer a mi madre por haber sido, además de madre: lectora, traductora, editora, crítico y pañuelo de lágrimas.

A mi padre por todo lo demás.

ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN DEL GENOCIDIO RUANDÉS:

ALFREDO JAAR Y LA MIRADA INSUFICIENTE

Esta tesis aborda el estudio de una serie de problemas que giran en torno al binomio experiencia—representación en el *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar.

Entiendo el proyecto de Jaar como el proceso de implicación del artista en el genocidio ruandés de 1994; siguiendo la trayectoria de su trabajo, he dividido mi investigación en tres etapas que se corresponden con tres momentos de implicación diferentes: Mirar Ruanda a distancia, Viajar a Ruanda y Recuperar la distancia.

La relación entre experiencia y representación se aborda en la tesis a partir de cada uno de estos momentos. Cada etapa conlleva unas formas de experiencia (de encuentro con Ruanda) que genera estrategias de representación específicas.

En mi trabajo sobre la obra de Alfredo Jaar he desarrollado, paso a paso, mi propio proceso de implicación en el acontecimiento. Aunque en la tesis comparto las etapas de implicación del proceso de Jaar, existen evidentes diferencias en nuestros encuentros con Ruanda que condicionan las formas de *dar a ver*: Jaar mira a distancia en 1994 a partir de los periódicos que cubrían el genocidio cuando éste estaba teniendo lugar. Yo miro a distancia entre los años 2005 a 2009; para ello, utilizo los periódicos de 1994 y una serie de obras creadas por artistas que han utilizado otras formas de representación del acontecimiento: teatro, fotografía, comic, novela, documental.

En agosto de 1994, Jaar viaja a Ruanda justo después de que terminen las masacres. Yo viajo en el año 2007, cuando hace años que Ruanda ya no es noticia y el país se encuentra en plena lucha por sobrevivir y convivir con la memoria.

Jaar recupera la distancia y vuelve a Nueva York y, durante varios años, desarrolla una serie de estrategias de representación para *dar a ver* su experiencia en el país africano. Yo recupero la distancia, vuelvo de Ruanda y trato de formalizar en esta tesis doctoral el trayecto de ida y vuelta (de extrañamiento y enredo) de la mirada a Ruanda.

STRATÉGIES DE REPRÉSENTATION DU GÉNOCIDE RUANDAIS:

ALFREDO JAAR ET LE REGARD INSUFFISANT

Cette thèse aborde l'étude d'une série de problèmes axés sur le binôme expérience – représentation dans le *Projet Ruanda* d'Alfredo Jaar.

Je conçois le Projet de Jaar comme un processus d'implication de l'artiste dans le génocide ruandais de 1994 et, suivant la trajectoire de son travail, j' ai divisé ma thèse en trois étapes qui correspondent à trois moments d'implication différents: Regarder le Ruanda à distance, Voyager au Ruanda et Récupérer la distance.

Dans la thèse, j'aborde la relation entre expérience et représentation à partir de chacun de ces moments. Chaque étape implique plusieurs classes d'expérience (de rencontre avec le Ruanda), ce qui génère des stratégies de représentation spécifiques.

Dans mon travail sur l'œuvre d'Alfredo Jaar, j'ai développé peu à peu, mon propre processus d'implication dans l'évènement. Bien que dans la thèse, je partage avec Jaar, les étapes d'implication dans le procédé, il existe des différences évidentes dans notre rencontre avec le Ruanda qui conditionnent nos façons de *faire voir*:

Jaar regarde à distance en 1994, à travers la presse qui informait sur le génocide, au moment où celui-ci avait lieu. Moi, je regarde à distance entre les années 2005 à 2009 et pour cela, j'utilise les journaux de 1994 et une série d'œuvres créées par des artistes qui ont utilisé d' autres formes de représentation de l'évènement: théâtre, photographie, BD, roman, documentaire...

En Août 94, Jaar voyage au Ruanda, juste après les massacres. Moi, je voyage en 2007, quand le Ruanda n'est plus en première page et lutte pour survivre et cohabiter avec la mémoire.

Jaar récupère la distance, retourne à New York et, pendant plusieurs années, développe une série de stratégies de représentation pour *faire voir* son expérience dans le pays africain. Moi, je récupère la distance et à mon retour du Ruanda, j'essaie de "formaliser" dans cette thèse doctorale, le trajet d'aller-retour (étonnement et embrouillage) du regard sur le Ruanda.

INDICE

1	Estado de la cuestión	17
1.1	Estrategias de representación del genocidio ruandés	17
1.2	Alfredo Jaar	22
2	Metodología y Proceso de Investigación	26
3	Estructura de la tesis	39
3.1	Libro Primero: Mirar Ruanda a Distancia	39
3.2	Libro Segundo: Cuestiones de Distancia	39
3.3	Libro Tercero: Volver a mirar Ruanda	39

LIBRO PRIMERO: MIRAR RUANDA A DISTANCIA

1	Introducción al <i>Proyecto Ruanda</i> de Alfredo Jaar	43
1.1	Hágase la luz	43
1.2	Distorsionar el sentido original: ¿Qué significa Hutu? ¿Qué significa Tutsi?	45
1.3	Obra 1: Lara García, <i>Las palabras son contenedores elásticos</i> , 2009	49
1.4	Crear una identidad para el conflicto	51
2	Una manera de estar en el acontecimiento: <i>El Proyecto Ruanda</i>	55
2.1	¿Qué significa estar en el acontecimiento?	55
2.2	Pequeña introducción a la fotografía como noticia	59
2.3	<i>Blow up</i> de Alfredo Jaar	64
2.3.a	La realidad como revoltijo	66
3	Mirar Ruanda a través de los periódicos	75
3.1	El gesto como respuesta: Primer Proyecto: <i>A5</i> , 1994	76
3.2	Re-formular la información: Segundo Proyecto: <i>Sin título</i> (<i>Newsweek</i>), 1994	79
4	Situarse en el lugar donde Jaar comienza a mirar Ruanda	85
4.1	Introducción	85
4.2	Archivo de los artículos de cuatro periódicos occidentales sobre el genocidio de Ruanda publicados entre el 6 de abril y el 1 de agosto de 1994: <i>El País</i> , <i>The New York Times</i> , <i>The Times</i> de Londres, <i>Le Monde</i> .	86

LIBRO SEGUNDO: CUESTIONES DE DISTANCIA

1	Introducción	103
1.1	Desarrollo del Libro Segundo: cuestiones de distancia.	103
1.2	Construir el contexto del viaje de Jaar a Ruanda: Breve lectura del archivo de los periódicos entre finales de junio y agosto de 1994.	104
2	Recortar la distancia. Artistas que ocupan el lugar de los fotoperiodistas: ver con los propios ojos.	117
2.1	El cuerpo como soporte de lo visible	117
2.2	Incorporar lo invisible a lo real	119
2.3	Recortar la distancia: Viajar a Ruanda.	122
2.4	Las dos caras de la imagen: <i>Sign of Life</i> , 1994	124
3	Recuperar la distancia: Vuelta de Jaar a Nueva York	129
3.1	La imagen como grito contenido: <i>Rwanda, Rwanda</i> , 1994	129
3.2	Mesas de luz para pensar las imágenes	132
4	Fotoperiodistas que devienen artistas	139
4.1	Imágenes de riesgo	139
4.2	<i>The Silence</i> de Gilles Peress	140
4.3	Obra 2: Lara García, <i>Encontrarse con El silencio</i> , 2008	142
4.4	Cuando la videncia consiste en ver	150
5	Groupov y <i>Rwanda 94</i>	159
5.1	Tiempo y distancia para poder pensar Ruanda: <i>Rwanda 94</i> . <i>Une tentative de reparation symbolique envers les morts á l'usage de vivant.</i>	159
5.2	Frente a <i>Rwanda 94</i>	162
5.3	Obra 3: Lara Garcia, <i>Las ondas que matan</i> , 2009	172
5.4	Análisis del documental de Marie-France Collard: <i>Rwanda 94. A travers nous, la humanité</i> , 2006	177
5.4.a	El machete	177
5.4.b	El público	179
5.4.c	La resistencia de Bisesero	181
5.4.d	Obra 4: Lara Garcia, <i>La montaña que lanzaba piedras</i> , 2009	187

6	Mirar Ruanda: una historia de extrañamiento y enredo	195
6.1	Madrid – Kigali	195
6.2	Obra 5: Lara Garcia, <i>Mi cuerpo, esqueleto humano</i> , 2008	197
6.3	Obra 6: Lara Garcia, <i>Ellas hacen Ruido</i> , 2009	201
6.4	Archivo del Viaje	202
6.5	<i>Waiting</i> de Alfredo Jaar, 1999	209

LIBRO TERCERO: VOLVER A MIRAR RUANDA

1	Introducción: La imagen como deseo de dar a ver	217
2	Hacer presente el silencio: <i>Real Pictures</i> , 1995	219
2.1	El elemento adicional	219
2.2	<i>Actos de visión</i> para activar los dispositivos	222
2.3	Recuperar el peso de lo visible	230
2.4	Un cementerio de imágenes: el ojo ingenuo de la tautología	232
2.5	Lo que se pierde entre la experiencia y la representación: el <i>fuera de campo</i>	234
2.5.a	Dar un paso hacia atrás: <i>El Contrato del Dibujante</i> de Peter Greenaway	238
2.6	Análisis de <i>Slide+ Sound Piece</i> , 1995	247
3	La puesta en escena de la mirada	249
3.1	<i>Hágase la luz</i> de Alfredo Jaar, 1995	249
3.2	Imágenes que tiemblan: <i>Campo, camino, nube</i> , 1997	254
3.2.a	Lara Garcia, Obra 6: <i>Los espacios entre las palabras sirven para respirar</i> , '05	263
3.3	Análisis de <i>Los Ojos de Gutete Emerita</i> , 1996	264
3.3.a	Sustraer los ojos de Gutete de la fotografía	267
3.3.b	Otras versiones de <i>Los ojos de Gutete Emerita</i>	271
3.3.c	<i>Los ojos de Gutete Emerita</i> en la estantería de casa	275
4	En el exceso y la omisión: <i>El lamento de las imágenes</i> , 2002	279
4.1	Sustraer las imágenes de la vista	282
4.2	Leer/Ver la pantalla de luz de <i>El Lamento de las Imágenes</i>	287
5	Conclusiones	295
5.1	Conclusion (en Français)	301
6	Bibliografía	307

1 ESTADO DE LA CUESTION

1.1 Estrategias de representación del genocidio ruandés

Me gustaría comenzar haciendo referencia a mi trabajo final del DEA (Diploma de Suficiencia Investigadora) que llevaba como título: *Entre ver y velar. Estrategias de representación en el arte actual* (2004). Aquí, *Entre ver y velar* conectaba con una serie de *formas de hacer* donde la idea de *entre ver* era utilizada como estrategia para reactivar la mirada. El espacio de trabajo que me interesaba, tanto entonces como ahora, estaba situado en una estrecha línea que separa *ver* de *no ver nada*¹. A la hora de abarcar el estudio de esta mirada insuficiente² y las posibilidades cognitivas que podían darse a partir de esta forma *débil* de percepción, utilicé por un lado un marco teórico en torno al debate sobre la crítica

-
- 1 Sobre esta idea de estrategias del arte en tono a la nada para ver véase Miguel Ángel Hernández-Navarro, *La nada para ver: El procedimiento ceguera en el arte contemporáneo y Archivo de la Modernidad (Pequeños pasos para una cartografía de la visión)*, Madrid, Ed. Ayuntamiento de Alcobendas, 2007. Véase también las reflexiones de Rafael Sánchez-Mateos Paniagua con las que me identifico en su definición de lo contra-visual no como anti-visual sino como otra 'formas de visualizar': (...)cabe apuntar que lo contra-visual no es —no debería ser— lo mismo que anti-visual(...) lo contra-visual impugnará un tipo de valores y sentidos aplicados a la imagen y al mirar para proponer otros. Interpela la interpretación de ciertos signos. La prueba de fuego por lo tanto de la contra-visualidad no es la desaparición definitiva de lo visual —lo contravisual no es escopoclasta— sino la renovación de sus dominios, la precipitación de una alternativa a la norma hegemónica en términos de una valoración distinta de aquello que lo visual habría de ser. Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, *Dolor, distancia y suspensión de lo real*, Facultad de Bellas Artes de Cuenc, Universidad de Castilla la Mancha, 2008, p. 16. (Inédito).
 - 2 Véase el texto sobre la mirada distraída en la obra de Rosemarie Trockel desarrollada en: Christine Ross, *The aesthetics of disengagement: contemporary art and depresión*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, p. 144. La autora propone a partir de la instalación *Eye*, una visión insuficiente donde la actividad para reconocer es sustituida por una actividad somnolienta que lleva a preguntarse sobre lo que significa hoy reconocer, lo qué significa hoy, ver. Esta forma de percepción distraída, esta mirada insuficiente, propone otras formas de cognición a tener en cuenta.

del ocularcentrismo en los estudios visuales³ y, paralelamente a este debate, me centré en el análisis de las estrategias utilizadas por una serie de artistas visuales que reflexionaba sobre estas mismas cuestiones: Win Wenders, Peter Greenaway⁴, Giuseppe Penone, Jean-Luc Godard, Rose-Marie Trockel, Giovanni Anselmo, Alfredo Jaar, Oscar Muñoz, entre otros.

En relación a ese espacio de la mirada situado entre *ver* y *velar*, incluí en el trabajo del DEA una obra que sería uno de los puntos de partida de esta tesis, la instalación *Real Pictures* de Alfredo Jaar, la cual, como veremos más adelante, forma parte del *Proyecto Ruanda*.

A diferencia de la extensa documentación sobre la representación artística del Holocausto⁵ —que ha hecho de este acontecimiento una referencia a la hora de

- 3 Sobre el debate en torno a la crítica del ocularcentrismo véase: Martín Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del S.XX* (1993) donde el autor propone alternativas a la hegemonía del sentido de la vista en la modernidad a partir de la revisión de obras de varios filósofos franceses (de Bergson a Lyotard). Además de esta publicación, quisiera señalar otro artículo del mismo autor: *Regímenes escópicos de la Modernidad*, Paidós, Buenos aires, 2003, Jay propone “entender el régimen escópico de la modernidad como un terreno en disputa, antes que como un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales”. Junto al modelo visual dominante, que el autor denominada “perspectivismo cartesiano”, y que sería propio de las nociones de perspectiva del Renacimiento y las ideas cartesianas, Jay propone otros dos regímenes escópicos: aquel desarrollado en el contexto holandés y descrito por Alpers en *El arte de describir*, y un tercero desarrollado en el Barroco y que denomina *La folie du voir*, nombre que toma del libro con el mismo título de Christine Buci-Gluckmann. Estas dos lecturas fueron el comienzo de una inquietud en torno al significado del verbo “ver” y el papel del espectador en el proceso de percepción de una obra de arte. En este sentido, me gustaría añadir los trabajos de Jonathan Crary: *El arte del observador. Visión y modernidad del S.XIX*, Nîmes, Jacques Chambon, 1994 y *Suspensión de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Cambridge, MIT Press, 1999. En relación al debate de la revisión del significado de lo visual, quisiera mencionar la revista *Journal of Visual Culture* (2002), donde han publicado entre otros, Martín Jay, Jonathan Crary, W.J.T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Susan Buck-Morss, Griselda Pollock, Hal Foster.
- 4 Con motivo del Congreso Internacional sobre Peter Greenaway celebrado en el CENDEAC, Murcia en el año 2006, presenté una ponencia titulada *La ceguera necesaria* que ponía en relación la película de Greenaway, *El contrato del dibujante* con los tres regímenes escópicos propuestos por Martín Jay en su texto *Regímenes escópicos de la modernidad*.
- 5 Me he acercado a estos problemas a través de mi directora de tesis que estaba trabajando por entonces dentro del proyecto I+D, “La violencia y el mal en la cultura y el arte contemporáneos. Representaciones y concepto”, sobre la Shoah y el debate Lanzman/ Godard: “Shoah y el debate Lanzman (Moisés) / Godard (San Pablo)” en *Er. Revista de Filosofía*. Nº 33, Barcelona, 2003, p. 6. Este debate ha sido ampliamente tratado por G. Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

debatir la representación de un genocidio— debo subrayar la escasez de material sobre los problemas o las formas de representación del genocidio de Ruanda.

En mi opinión, aunque no hay que dejar de tener en cuenta los problemas sobre la representación del Holocausto, no se debe perder, en el debate de la representación, la identidad de cada acontecimiento. En el caso de Ruanda el genocidio tiene unas características visuales distintas a las del Holocausto y requiere, por tanto, unas formas de representación concretas. Nicholas Mirzoeff, en su artículo *Invisible again: Rwanda and representation after genocide*⁶, subraya la “invisibilidad” y el “silencio” como características específicas del mismo y analiza algunas de las estrategias de representación utilizadas por Alfredo Jaar y Gilles Peress⁷. Lo que Mirzoeff subraya en su texto, a pesar del acierto o no de las estrategias utilizadas por ambos autores (volveré a ello más adelante), es el hecho de que tanto Jaar como Peress, toman el riesgo de crear y buscan estrategias que rompan el silencio y la invisibilidad que caracterizan el genocidio de Ruanda.

En este sentido, me gustaría subrayar el proyecto organizado por Fest África e impulsado por Nocky Djedanoum y Maïmouna Coulibaly, *Ruanda: escribir por deber de memoria*, que pretendía romper el silencio de los escritores africanos en torno al genocidio. Durante los meses de julio y agosto de 1998, un grupo de escritores africanos se trasladaron a Ruanda y como resultado de esta estancia se publicaron diez textos: cinco novelas, dos libros de viaje, dos ensayos y una colección de poemas: Boubacar Boris Diop *Murambi, le livre des ossements*; Koully Lamko *La Phalène des collines*; Tierno Monenembo *L'Aîné des orphelins*; Meja Mwangi *Great Sadness*; Monique Ilboudo *Murekatete*; Vénuste Kayimahé *France-Rwanda, les coulisses du génocide*; Véronique Tadjo *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*; Jean-Marie Vianney Rurangwa *Rwanda: le*

6 Mirzoeff, Nicholas, *Invisible again: Rwanda and Representation after genocide*, African Arts, Autumn, 2005.

7 Habría que ver aquí, como estado de la cuestión sobre la representación del genocidio de Ruanda, los trabajos que hacen referencia a la obra de Alfredo Jaar y su *Proyecto Ruanda* (haré referencia a ellos en un apartado específico), así como los textos escritos en torno a la obra de teatro del grupo belga Groupov, entre los que me gustaría destacar el nº 67-68 de la *Revista Alternatives Théâtrales*, dedicado por entero al análisis de la obra.

Génocide des Tutsi expliqué à un étranger; Abdourahman Ali Waberi, *Djibouti: Terminus. Textes pour le Rwanda*; Nocky Djedanoum *Nyamirambo*.

En *África más allá del espejo*, el escritor senegalés Boubacar Boris Diop dedica varios capítulos a Ruanda y comienza con el título: *genocidio y el deber de imaginar*. El autor habla sobre su experiencia como parte del proyecto de Fest África, *Escribir por deber de memoria*, y los problemas a la hora de encarar y construir un texto sobre el acontecimiento:

Acostumbrado a producir ficciones en las cuales sometía lo real a mi voluntad, me sentía incómodo en una situación donde los acontecimientos ya existían, con su propia fuerza. En definitiva, no me gustaba la idea de que mi imaginación estuviera condicionada por la vida⁸.

Boris Diop habla de la diferencia de escribir sobre el genocidio de Ruanda antes y después de haber pasado dos meses en el país africano. La relación entre el binomio experiencia-representación es esencial en esta tesis: esta experiencia a la que me refiero, no se limita al viaje a Ruanda; por supuesto, leer un artículo, ver unas imágenes, tener una conversación, etc, son también formas de experiencia que varían la distancias con el objeto de estudio. La experiencia es entendida aquí como una forma de encuentro.

Sin embargo, tanto en el caso de Jaar como en el de Boris Diop, o el mío, viajar a Ruanda supuso un modo de acercamiento al acontecimiento que condicionó, de forma significativa, la imaginación a la experiencia.

Cuenta Boris Diop que, antes del viaje a Ruanda, no sentía apego por los hechos, “caminar entre los esqueletos” le hizo más humilde: “Tras varios días, sentimos que la única forma de restituir esta destrucción, en toda su profundidad, era apostando por la simplicidad”⁹. A diferencia de la libertad, a veces descompensada, en el juego entre la realidad y la ficción que parece desprenderse de un texto escrito a distancia, “en el confort de la cotidianidad”; viajar a Ruanda, “escribir mientras apesta a cadáver” parece ser la causa de que la imaginación se comprometa a guardar una distancia prudente con los hechos: “Antes de viajar a Ruanda, no sentía ningún apego por los hechos. Me resultaba difícil comprender a quienes la acción de escribir significa: he aquí los hechos”¹⁰. Pero esto no impide imaginar (la novela de Diop es una obra de ficción), sino que exige un

8 Boubacar Boris Diop, *África más allá del espejo*, Barcelona, Oozeap, 2009, p. 23.

9 *Ibíd.*, p. 27.

10 Boubacar Boris Diop, *África más allá del espejo*, op., cit. p. 26.

compromiso, una responsabilidad que pienso es el resultado de un “cuerpo a cuerpo” con lo real. “¿Necesitábamos ir a Ruanda para comprobar la locura de nuestro tiempo?”, se pregunta el escritor senegalés, a lo que contesta haciendo referencia a *El caballero y su sombra*¹¹, una novela que escribió antes de viajar a Ruanda, “en ese momento todavía no había viajado a ese país y dudaba sobre la sinceridad de mis sentimientos”¹². En la novela, su protagonista, Khadidja, narra su experiencia en los campos de refugiados de Mugunga y Uvira donde los refugiados son tratados como víctimas ignorando que, entre ellos, había también planificadores y ejecutores del genocidio: “Es como si, en una ficción sobre la Gestapo de Lyon durante la ocupación nazi, un autor francés hiciera de Klaus Barbie el defensor de la viuda y el huérfano”. Aunque esto pueda parecer un problema de documentación, el autor va más allá y añade:

Más vulnerables de lo que queremos admitir, los creadores llegamos, como el ejemplo de Khadidja, a tratar como un bloque uniforme a las víctimas y sus verdugos, y a no hacer ninguna diferencia entre las causas y las consecuencias de los acontecimientos. Esta tendencia a confundir los dramas políticos en un lamento universal, cuyo único punto en común en que suceden en África, abre un camino real hacia los peores estereotipos. En este sentido, las situaciones específicas y los seres singulares se evaporan rápidamente¹³.

De aquí la importancia de la construcción de una identidad propia para el genocidio de Ruanda. La falta de rigurosidad histórica en *El caballero y su sombra*, parece poner en duda el riesgo de imaginar para dar cuenta de un acontecimiento como el genocidio de Ruanda. Quizás por este motivo, en la mayor parte de las publicaciones sobre el genocidio, se trata de hacer visible el acontecimiento mostrando los hechos a partir de la presentación de testimonios como en *La vida al desnudo: voces de Ruanda* o *Una temporada de machetes* de Jean Hatzfeld, o del estudio concienzudo de un serie de eventos en publicaciones de carácter periodístico como *No dejar a nadie para contar la historia: genocidio de Ruanda* publicación dirigida por Alison des Forges para la organización Human Right Observe.

Sin embargo, no podemos olvidarnos del título del ensayo del escritor senegalés: *genocidio y el deber de imaginar*. Sobre los hechos se levanta la ficción, y ¿para qué? Esta es una de las preguntas que se repiten en torno al proyecto de *Fest*

11 Boubacar Boris Diop, *Le cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997.

12 Boubacar Boris Diop, *África más allá del espejo*, op., cit. p. 25.

13 *Ibíd.*, p. 25.

África: ¿qué aportan estos libros a los artículos periodísticos, los documentales, los trabajos históricos y el testimonio de la víctimas?...En otras palabras, “¿cuál es la eficacia de la ficción en la lucha contra el olvido?”, a lo que Boris Diop contesta: “la ficción es un excelente medio de enfrentarse al proyecto genocida, ya que vuelve a darle alma a las víctimas; si bien no las resucita, les restituye al menos su humanidad en un ritual de duelo que convierte la novela en una lápida”¹⁴.

Quisiera subrayar también, como parte del trabajo de construcción de la identidad del genocidio de Ruanda, además de los dos libros del periodista Jean Hatzfeld ya mencionado, el último libro que ha publicado sobre Ruanda *L' stratégie des antilopes*, así como el trabajo del escritor y periodista estadounidense, Philip Gourevitch: *Queremos informarle de que mañana seremos asesinados con nuestras familias*; las investigaciones también mencionadas de la organización *Human Rights Watch* dirigidas por Alison des Forges; el libro de Franche Dominique: *Généalogie de un génocide*; el trabajo de investigación dirigido por Jean-Pierre Chrétien en *Rwanda. Les Médias du génocide y Rwanda. Histoire de un génocide* de Colette Braeckman. Por supuesto esta es una selección reducida de publicaciones, pero como ya he mencionado, solo subrayo aquí aquellos textos que han tenido una presencia constante a lo largo de todo el proceso de investigación.

Además de estas publicaciones quisiera destacar los tres comics que forman parte de la trilogía creada por Jean Philippe Stassen: *Deo gratias* (2000), *Pawa* (2002) y *Les enfants* (2004), el documental *Ghost of Rwanda* de Sean Patrick (2004), la película de ficción *Una vez en Abril* de Raoul Peck, la obra de teatro del grupo belga Groupov: *Rwanda 94: Une tentative de reparation symbolique envers les morts à l' usage des vivants* (2000) y el documental de la gira de la obra de Groupov en Ruanda dirigido por Marie-France Collard *Rwanda. A travers nous, l' humanité* (2006).

1.2 Alfredo Jaar

En relación a la bibliografía sobre la obra de Alfredo Jaar (que ya está hecha y se puede consultar en su página web: www.alfredojaar.net), me gustaría apuntar aquí, que no trato de hacer una lista de todos los textos publicados sobre la obra del artista, sino presentar la selección de publicaciones con la que

he trabajado en profundidad. Entre abril y junio de 2008, realicé una estancia en el estudio de Alfredo Jaar en Nueva York¹⁵. Tuve acceso a todas las publicaciones realizadas sobre su obra desde finales de los ochenta y pude llevar a cabo una selección concienzuda de las mismas. He preferido trabajar con una selección reducida de textos que se van entretrejiendo con mi discurso a lo largo de la tesis, en lugar de hacer breves pero numerosas referencias con el fin de abarcar la totalidad de la bibliografía.

Sobre las publicaciones de la obra de Alfredo Jaar, quisiera destacar por un lado dos entrevistas: *The Aesthetics of witnessing: Conversation with Alfredo Jaar* realizada por Patricia C. Phillips, *Violencia e imagen. Entrevista con Alfredo Jaar* por Rubén Gallo. Por otro lado, dos publicaciones sobre el valor de lo visible en su obra: *Alfredo Jaar. El lamento de las imágenes* de Debra Bricker Balken y el artículo de Vangelis Athanassopoulou: *Une autre version de l' invisible*.

Sobre la bibliografía específica del *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar existen dos publicaciones esenciales: el catálogo editado por Actar: *Hágase la luz* que incluye el artículo de Vicenç Altaïo: *El ángel justiciero* y el artículo de David Levi Strauss: *Un mar de penas no es un proscenio* —Este artículo también se recoge en otro libro importante para la tesis: *Between the eyes. Enssays on photographie and politics* que reúne 18 artículos de David Levi Strauss— y el catálogo de la exposición de Alfredo Jaar en Lausanne (Suiza) en el año 2006: *La política de las imágenes* y algunos de los textos que incluye este catálogo: *El teatro de las imágenes* de Jacques Rancière; *La emoción no dice 'yo'* de George Didi-Huberman y de Griselda Pollock: *Sin olvidar África. La dialéctica de la atención/ inatención, ver/ volver los ojos, saber/ entender en la posición del espectador en el trabajo de Alfredo Jaar*.

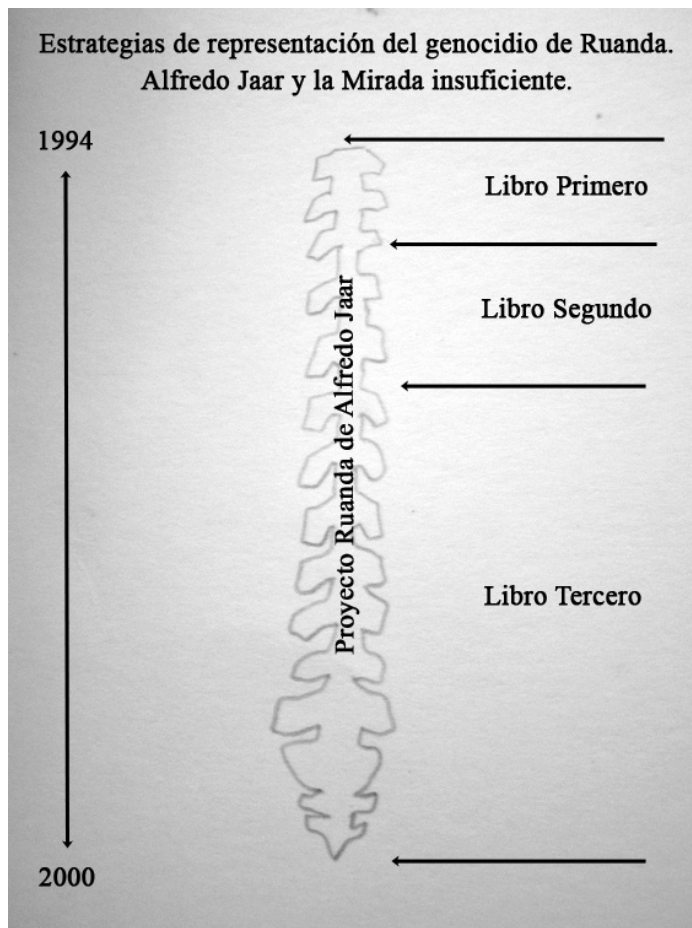
Por otro lado, me gustaría añadir una publicación titulada *Emergencia* en la que se recopilan textos de veinticinco escritores africanos que reflexionan sobre lo que supone África a comienzos del S. XXI. Este libro fue publicado por Alfredo Jaar en colaboración con el MUSAC (Museo de arte contemporáneo de León) en el año 2005 como prolongación de la obra *Emergencias*, una instalación de Alfredo Jaar en la que el continente africano emerge de una enorme piscina de agua negra y que formó parte de la exposición de inauguración del MUSAC en León.

15 Esta estancia fue posible gracias al programa de estancias breves en Universidades extranjeras que propone la beca FPI de la Universidad Complutense de Madrid.

Para terminar y fuera del contexto específico sobre el genocidio ruandés, quisiera destacar el catálogo y los textos de la exposición *Beautiful suffering Photography and the Traffic in Pain*, y específicamente el texto de Mieke Ball: *The pain of images* que incluye el análisis de la pieza de Jaar *Los ojos de Gutete Emerita*, obra que pertenece al *Proyecto Ruanda* y que formó parte de la exposición en la que se basa esta publicación.

2 METODOLOGIA Y PROCESO DE INVESTIGACIÓN

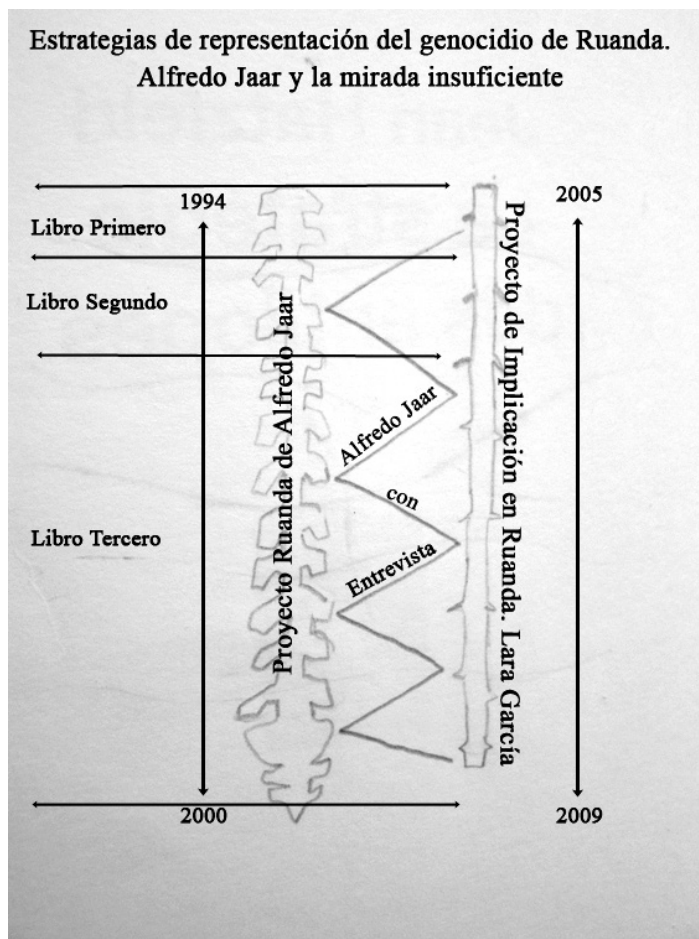
Esta tesis es el estudio de una serie de problemáticas en torno al binomio experiencia-representación en el *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar. He utilizado como columna vertebral de la tesis el análisis de las propuestas que componen este proyecto: entre 1994 y 2000, el artista realiza veintiuna obras sobre el genocidio de Ruanda que, en mi opinión, se pueden agrupar en tres etapas fundamentales: antes, durante y después del viaje del artista a Ruanda en el verano de 1994. Este es el motivo por el que he dividido la tesis en tres libros: Libro primero (antes del viaje), Libro Segundo (durante el viaje) y Libro Tercero (después del viaje). Este sería el esquema básico de la tesis:



Quisiera apuntar aquí que, aunque el *Proyecto Ruanda* se compone de veintiuna propuestas, solamente me detengo a analizar aquellas que utilizan una estrategia de representación que me permite avanzar en el proceso de *mirar* Ruanda. No se trata de hacer un listado de todas las obras que ha creado

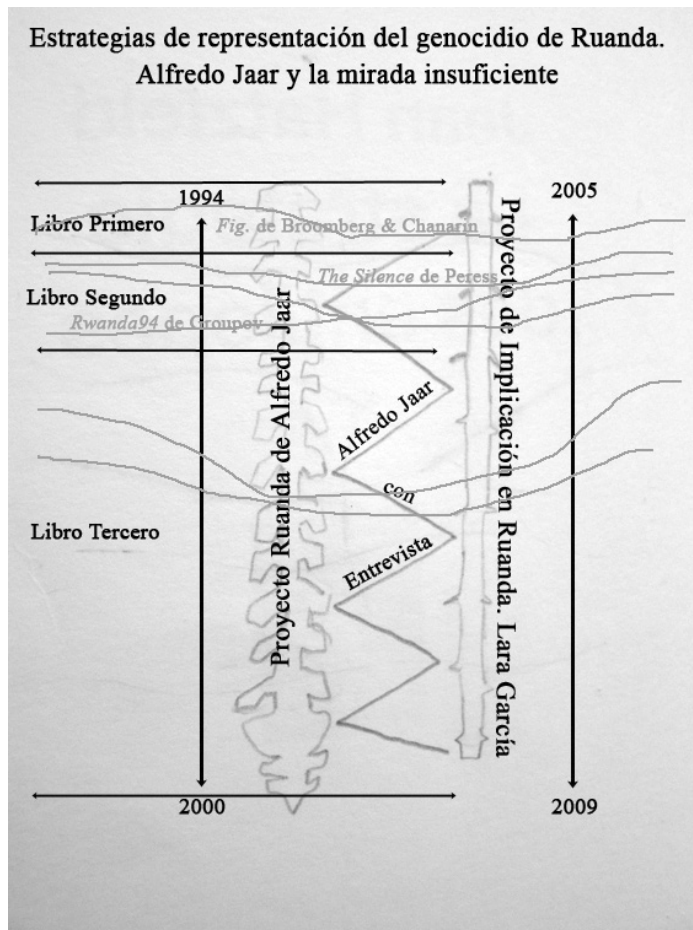
el artista en torno al genocidio, sino de utilizar aquellas estrategias que forman parte del proceso de implicación de Jaar, y que me han permitido desarrollar mi propio proceso de implicación en el acontecimiento. Mi proceso de implicación mantiene las mismas etapas que el de Jaar: Mirar Ruanda a distancia, Viajar a Ruanda y Recuperar la distancia, y se desarrolla a partir de la creación de una serie de obras, en diálogo con las propuestas de Jaar, que funcionan como mecanismos de interpretación no analíticos pero que generan continuidad en las problemáticas tratadas por Jaar.

Este diálogo con el trabajo de Jaar está también apoyado por una entrevista que realicé al artista durante mi estancia en su estudio de Nueva York entre abril y julio del 2007, y que se reproduce fragmentada a lo largo de toda la tesis.



Por otro lado, me ha ayudado a esclarecer aspectos de su trabajo las obras de otras artistas que, aunque no trataban sobre el genocidio de Ruanda, si incidían sobre problemas latentes en la obra de Jaar, como por ejemplo la pieza *Invisible* de Giovanni Anselmo o la película *Blow up* de Antonioni. En

otras ocasiones las pistas que buscaba en la obra de Jaar para poder seguir avanzando en el proceso de investigación, las he encontrado en las estrategias de representación sobre el genocidio de Ruanda desarrolladas por otros artistas como en el libro de fotografía *Fig.* de Broomberg&Chanarin (2008), en la obra de teatro *Rwanda 94* de Groupov (2000) o el libro de fotografías en blanco y negro, *The Silence*, de Gilles Peress (1998).



El proceso de Investigación de esta tesis puede entenderse como un viaje de ida y vuelta de la mirada a Ruanda cuyo recorrido se corresponde con las tres etapas de implicación ya mencionadas: Mirar Ruanda a distancia, Viajar a Ruanda y Recupera la distancia.

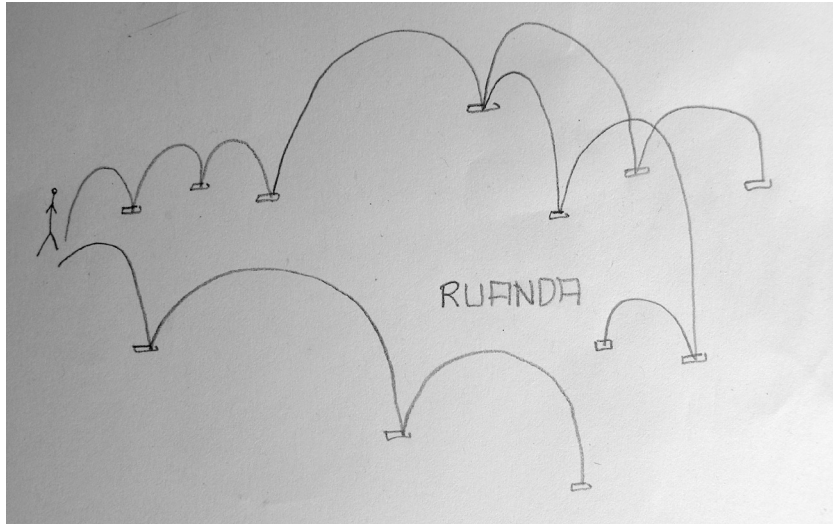
Empecé la tesis en el año 2005 mirando Ruanda a distancia a partir del análisis de las estrategias de representación del genocidio ruandés que utilizó Alfredo Jaar en su *Proyecto Ruanda*. Desde el comienzo de la investigación, la distancia tanto física como emocional que me separaban de Ruanda me impedía articular palabras sobre el material con el que estaba trabajando. En un

principio relacioné esta falta de vínculo con la necesidad de buscar diferentes lugares desde donde *mirar Ruanda*¹⁶, y por este motivo fui incorporando a las estrategias de Jaar, otras formas de representación del genocidio: teatro, fotoperiodismo, comic, ensayo, novela... formas de representación que entendía como otros lugares desde donde mirar Ruanda.

A continuación presento un esquema que ilustra mi forma de trabajar moviéndome de una estrategia a otra —de un punto de vista a otro— donde la imágenes o las estrategias (que en el dibujo parecen islotes) no se utilizan para *mirar a través*¹⁷, sino que las imágenes son lugares sobre los que colocarse y lanzar la mirada para saltar a otra imagen, a otro lugar, tratando en mi caso de no perder de vista Ruanda: de *Los Ojos de Gutete Emerita* de Alfredo Jaar a *Fig.34* de Broomberg & Chardini (2006). De una ilustración de Plantu publicada en *Le Monde* en 1994 a una fotografía de Gilles Peress publicada en *The Silence* (1999). Y de ahí a una de las historias de *Real Pictures* de Alfredo Jaar (1995) y a un fotograma del documental de Marie-France Collard en *Rwanda. A travers nous, l'humanité* (2006)...

16 Mirar es para mí sinónimo de pensar. Cuando hablo de *mirar Ruanda* me refiero a encarar el genocidio de 1994 como acontecimiento, es decir no lo entiendo como un hecho concreto desarrollado en un periodo de tiempo específico, entre los meses de abril y julio de 1994, sino como un acontecimiento que tiene pasado, presente y futuro: 'En la Historia, el acontecimiento tiene una duración que va más allá de la simple temporalidad de los hechos que lo constituyen. Cuando llega el acontecimiento, viene cargado por las percepciones y las sensibilidades que se han formado antes de acontecer. Entonces el acontecimiento tiene su tiempo propio. Pero en el interior de este tiempo, los que lo fabrican o lo padecen, lo viven en un contexto temporal e histórico que contiene a la vez su pasado, su genealogía, su forma presente y también la visión del futuro que hacen los que se adhieren a ello o los que lo rechazan' Arlette Farge, "Qu'est- ce qu'un événement? Penser et définir l'événement en histoire" en *Terrain* n° 38, Mars, 2002.

17 Con esta idea pretendo acercarme al planteamiento que propone Susan Buck-Moss cuando habla de imagen-superficie: "El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura". Susan Buck-Moss, "Estudios visuales e imaginación global" en *La epistemología de la visualidad en la era de la Glabalización*, Madrid, Akal J.L.Brea (Ed), 2005, p.123.



Esquema del proceso de investigación. Primera etapa: Mirar a distancia

Es precisamente a partir de esta forma de utilizar las imágenes como lugares desde los que mirar Ruanda a distancia, donde el verbo *ver* y el verbo *estar* establece una relación especial, de forma que una imagen que *vela*, es una imagen que no me deja estar sobre ella o que me atrapa y no me deja escapar, mientras que una imagen que *revela* es una imagen que me empuja a saltar sobre otra, a buscar, a cambiar de posición.

En el trabajo del DEA me interesaba aprender a mirar las imágenes partiendo de las carencias a las que me limitaba la dependencia en el sentido de la vista. El interés por entender la forma de percepción de los ciegos empezó con un libro de Denis Diderot, *Cartas sobre Los ciegos para uso de los que ven seguido de cartas sobre Los sordomudos para uso de los que hablan y oyen*. Como si fuera un pequeño manual para uso del vidente, Diderot reflexiona en torno al sentido de la vista a partir de una serie de experiencias y reflexiones sobre la ceguera.

¿Por qué este interés de Diderot por los ciegos? El libro comienza con una cita en latín de la Eneida de Virgilio: *Possunt nec posse videntur* (pueden (ver) y sin embargo no pueden). La carta reproducida en el libro va dirigida a una mujer cuya identidad desconocemos. Parece ser que Diderot prometió a esta mujer la asistencia a una operación de cataratas a la que finalmente no pudo ir. El tema de interés, que comparten Diderot y la mujer misteriosa, gira en torno a las posibles aportaciones que una persona ciega puede dar a la teoría de la visión y los sentidos al recuperar la vista tras una operación de cataratas. Al no poder asistir a la operación, Diderot intenta sustituir esta experiencia y las conclusiones que pudieran sacar de ella con las reflexiones que obtiene en la entrevista con el ciego de nacimiento de Puiseau: “Confiaría menos en las res-

puestas de una persona que ve por primera vez, que en los descubrimientos de un filósofo que hubiera meditado a fondo su sujeto en la oscuridad; para hablar con el lenguaje de los poetas, que se hubiera quemado los ojos para conocer más fácilmente cómo se hace la visión”¹⁸.

A raíz de este interés por las formas de percepción de los ciegos, a principios de 2005 asistí a la primera Bienal sobre la ceguera organizada por la ONCE en el Circulo de Bellas Artes de Madrid. Eugène Bavcar, fotógrafo ciego de origen húngaro, impartió un taller de una semana. A este curso acudimos unos diez alumnos. Eugène Bavcar no es ciego de nacimiento. Lleva gafas negras, un abrigo oscuro hasta los tobillos y a la altura del cuello, sobre la solapa del abrigo, un espejito a modo de broche.

—Así cuando alguien habla conmigo, puede ver sus ojos reflejados en el broche— me dijo.

—Ah, claro!— pensé yo— será porque los ojos son el espejo del alma.

Miré de frente el espejo-ojo de Bavcar y me encontré con mi propio ojo. Ni rastro de los suyos. Más tarde, entendí que sus ojos eran la suma de todos los ojos que le ofrecen su mirada. Pero entonces el broche me pareció un detalle caprichoso.

Todos los participantes del curso queríamos comprobar cómo el fotógrafo ciego llevaba a cabo su trabajo. Cuando llegó el momento de mostrarnos algunos de sus fotos había mucha tensión en el aula. Nos sentamos todos a ambos lados de una mesa alargada. En uno de los extremos se sentó el señor Bavcar, en el otro extremo había una pantalla blanca. Comenzó a proyectar las diapositivas:

—¿Puede alguien decirme por favor qué ve?— dijo Bavcar.

Nadie quería empezar el juego y nos mirábamos unos a otros esperando que alguien se lanzara a hablar. El silencio parecía una falta de respeto así que tratamos de marcar nuestros gestos haciendo ruido: se movían las sillas, las carpetas... todo para hacer visible nuestra forma torpe de titubear.

Por fin, uno de nosotros empezó a describir lo que veía en la imagen. Su descripción se ajustaba perfectamente a eso, a lo que veía en la imagen:

18 Al margen de los problemas epistemológicos de este trabajo de Diderot, utilizo de manera poética sus textos. Denis Diderot, *Cartas sobre los ciegos seguido de cartas sobre los sordomudos*, Valencia, Pre-Textos y Fundación ONCE, 2002, p. 48.

—Es una fotografía en blanco y negro en la que podemos ver un hombre en la parte derecha de la misma. El hombre ocupa aproximadamente el 30% de la foto y su cabeza está a dos cuerpos de la parte superior de la misma...

Cada vez que esta persona se detenía más o menos satisfecho de su descripción, Bavcar dejaba pasar un rato en silencio y luego insistía:

—Si, si ¿y qué más?—

La persona encargada de “ver en alto” la foto clavó los ojos en la diapositiva y buscó el detalle que se le escapaba. La descripción se hizo entonces más minuciosa hasta que, cansado de la insistencia de Bavcar que no dejaba de repetir: —¿y qué más? ¿qué más?—, se levantó de su silla y se situó pegado a la pantalla. Y “como si tuviera los ojos en las manos” gritó: —¡no veo nada más!—

Entonces el fotógrafo ciego quien siguió con la lectura en alto de la imagen:

—No es verdad que en esa imagen hay... — y comenzó a describir lo que podía leerse en la imagen. Efectivamente visible o no, aquello a lo que hacía referencia el fotógrafo ciego, eran lecturas posibles de la imagen.

Después de repetir el ejercicio varias veces, Bavcar nos explicó que, para ver sus fotografías, le pedía a un montón de gente de diferentes edades, de diferentes lugares, que describiera las imágenes para él. De esta forma tenía muchas lecturas posibles. Una vez hecha una idea de lo que físicamente había en la imagen, su interés se centraba en pequeños detalles que cada una de las lecturas incorporaban a la foto:

Una última cosa sobre el punctum: tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que, sin embargo, está ya en ella (...) El punctum es entonces una especie de sutil más- allá- del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra¹⁹.

En noviembre del 2006, participé en el Congreso Internacional sobre Peter Greenaway en el CENDEAC, Murcia, con una ponencia titulada: *La ceguera necesaria*. A raíz de esta ponencia, desarrollé la idea, que será muy importante para la tesis, de *fuera de campo*. Partiendo de la película de Greenaway, *El Contrato del dibujante* (1982) y del texto de Martín Jay *Regímenes escópicos de la modernidad*, me pregunté por las deficiencias de una mirada que centra su atención en aquello que el

19 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 94.

marco encierra, obviando todo lo que sucede más allá del mismo. El *fuera de campo* como aquello que se pierde entre la experiencia y la representación, será fundamental para el análisis que realizo en la tesis del *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar.

En abril del 2007 (gracias a la primera estancia breve en el extranjero que me concede la Universidad Complutense de Madrid por ser becaria FPI), empecé una estancia de varios meses en Londres adscrita al Departamento de Visual Art en Goldsmith College (London University)²⁰. El objetivo era ampliar la bibliografía sobre los Estudios Visuales²¹ y la reflexión sobre las imágenes en el contexto anglosajón y, por otro lado, tener acceso a una serie de publicaciones concretas (anglosajonas, francesas y belgas) sobre el genocidio de Ruanda que formaban parte de los fondos de la British Library. Me gustaría destacar aquí algunos libros sobre los que trabajé durante mi estancia y que fueron muy importantes para la tesis: el catálogo *Beautiful suffering Photography and the Traffic in Pain*²²; *Between the eyes. Enssays on photographie and politics* de David Levi Strauss²³. Además tuve acceso a otros tres documentos que quisiera destacar:

- El primero es un informe estadounidense sobre las armas que había en Ruanda semanas antes de que estallara el asesinato sistemático de la minoría tutsi y de los hutus moderados en Ruanda. Se trata de listados completos en forma de tablas donde se organiza todo el armamento conocido que se encontraban en el país: cantidad, precio, deuda, origen, destino. Ruanda contó con un crédito el un banco de Lyon, un millón de dólares, concedido al gobierno del presidente Habyarimana para comprar armas a Egipto y Suráfrica durante la Guerra Civil (1991—1994)²⁴. Cuando encuentro este documento pienso que ha habido un error, que por algún motivo ha caído en mis manos un texto que no se puede leer. Busco en vano

20 Agradezco a Valeria Graziano y a Susan Kelly su apoyo para la realización de esta estancia breve en Londres.

21 Me gustaría señalar aquí que encontré todos los números publicados hasta la fecha de la revista *Journal of Visual Culture* en la biblioteca del CENDEAC en Murcia.

22 Aunque la primera vez que tuve acceso a este catálogo fue en la National Library (London), conocía esta publicación gracias a la conferencia de Mieke Bal en el Círculo de Bellas Artes por motivo de la exposición *La Visión Impura* comisariada por mi Directora de tesis Aurora Fernández Polanco.

23 Este libro es una recopilación de artículos de David Levi Strauss, entre ellos “Un mar de penas no es un proskenio”, artículo que aparece en el catálogo de Actar sobre el *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar (hablaré de esto más adelante).

24 Véase Braeckman, Colette, *Qui a armé le Rwanda? Chronique de un tragédie annoncée*, Bruxelles, Éditions GRIP, 1994.

la estampa roja (TOP SECRET). El documento consta de fotocopias de muy mala calidad, grapadas y metidas en un sobre de plástico. Miro a mi alrededor pensando que al descubrir el error, alguien vendría a quitarme el documento de las manos. No pasa nada. Es accesible y legible para todo él que quiere mirar.

- El segundo documento es un libro de retratos fotográficos en blanco y negro de víctimas y verdugos del genocidio: *Les blessures du silence* realizado por Yolanda Makagasana y Alain Kazinierakis. La mayor parte de los libros a los que había tenido acceso, antes de encontrarme con este, recopilaban historias o testimonios de los supervivientes del genocidio como *Heroica tierra cruel* de John Carlin que fue el primer libro que encontré sobre el genocidio de Ruanda en la biblioteca del barrio de La Latina de Madrid. Sin embargo este libro no incorpora ninguna fotografía²⁵.
- El tercer documento es una pequeña publicación belga realizada por motivo de la conmemoración de los 10 años del genocidio: *Rwanda 1994-2004: des faits, des mots, des œuvres*²⁶. En esta publicación encuentro un artículo escrito por Marie-France Collard y Jacques Delcuvellerie, *De Avignon a Kigali, une tentative de reparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*. Ambos autores son fundadores y miembros permanentes de Groupov, un grupo de teatro belga que, en el año 2000, estrenó en el Festival de teatro de Avignon una obra sobre el genocidio de Ruanda titulada *Rwanda94: Une tentative de reparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*. En 2004, durante la conmemoración de los diez años del genocidio, la compañía hizo una gira por Ruanda. Esta gira se documentó en una película de Marie-France Collard, *Rwanda. A travers nous, l'humanité* (2006).

Desde Londres me puse en contacto con Groupov, que tiene su sede en Liège. Me explicaron que la obra de teatro había dejado de representarse. Sin embargo, existía un video-documental de la representación completa (seis horas) que no se vendía al público pero me invitaron a asistir a una proyección en Bruselas.

Aunque no hubo manera de conseguir una copia del video, estaba disponible la publicación del guión completo y el documental sobre la gira de la obra de teatro en Ruanda (*Rwanda. A travers nous, l'humanité*).

A finales de noviembre del 2007 volví a Bruselas y a Liège. Groupov me dio entonces acceso a la documentación que tenían en el estudio sobre la obra de teatro, además del número 67-68 de la revista *Alternatives Théâtrales*, dedicado por entero a la obra: *Rwanda94. El teatro frente al genocidio. Groupov, relato de una creación*. Recopilé artículos y conferencias escritas por los miembros del grupo. Marie-France Collard me facilitó el informe

25 Volveré a *Heroica tierra cruel* de John Carlin en el Libro Tercero de la tesis como el lugar en el que llevé a cabo la primera intervención artística sobre el genocidio de Ruanda.

26 *Rwanda 1994-2004: des faits, des mots, des œuvres*, Paris, L' Harmattan, 2005. A partir de ahora, a no ser que señale lo contrario, las traducciones son mías.

que redactaron tras cuatro años de investigación para la escritura del guión²⁷. Debido a la complejidad y riqueza de la obra de teatro de Groupov, que requeriría de una tesis doctoral entera para su análisis, incorporo la obra sólo en la forma en la que ésta influyó en la manera de 'mirar Ruanda a distancia'²⁸.

Para terminar con esta primera etapa, en el año 2007 se inaugura en Lausanne, Suiza, *La política de las imágenes*, una exposición retrospectiva de la obra de Alfredo Jaar comisariada por Catherine Lepdor. Con motivo de la exposición, se edita un catálogo con el mismo título, que recoge una serie de artículos que serán muy importantes para la tesis²⁹. Además de participar como espectadora por primera vez en Real Pictures, entro en contacto con trabajos anteriores al *Proyecto Ruanda* y con una instalación del año 2006, *Sound of Silence*, que influirá también a la hora de entender las estrategias de Jaar en el *Proyecto Ruanda*.

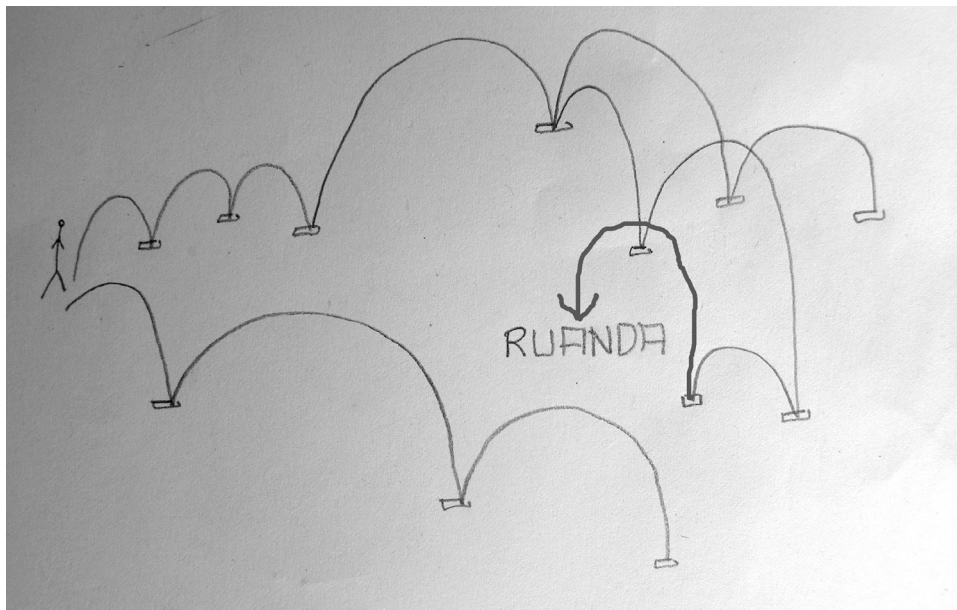
El 25 de octubre del 2007 viajé por primera vez durante un mes a Ruanda junto con Nadia Teixeira³⁰. Aquí comenzaría en mi proceso de implicación, la segunda fase: Viajar a Ruanda.

27 Agradezco enormemente la colaboración de Groupov desde el primer momento que entré en contacto con ellos. Agradezco también a título personal la entrevista a Jacques Delcuvellerie, la ayuda con la documentación a Carole Urbano y especialmente agradecer a Marie-France Collard toda su atención.

28 Durante las conferencias *Poéticas por venir. Poéticas del duelo* celebradas en octubre del 2008 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, proyecto el documental de Marie-France Collard *Ruanda. A través nuestro, la humanidad*, esta vez, siguiendo a Groupov en su manera de dar a ver, acompaño a las imagen junto a Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, quien en su tesina *Dolor, distancia y suspensión de lo real*, dedica un apartado a Yolanda Mukagasana (*Caso B: Representación víctimaria. Yolanda Mukagasana*, Rafael Sánchez—Mateos Paniagua, op. cit., p. 94) superviviente del genocidio ruandés que Groupov subió a escena para dar testimonio en la obra *Ruanda*⁹⁴. Agradezco a Rafael su colaboración en esta conferencias y todas las conversaciones sobre los puntos en común de nuestros trabajos de investigación.

29 Me entero de la exposición gracias al propio Alfredo Jaar con quien me he puesto en contacto a través de Internet y asisto a la exposición.

30 Agradezco a Nadia el haberme acompañado en este viaje. No solo fue una experiencia compartida sino que Nadia forma parte activa en todo el proceso de documentación que realizamos en Ruanda, por lo que le debo el trabajo posterior que he podido llevar a cabo con todo este material que todavía al día de hoy sigo descubriendo.



Esquema del proceso de investigación. Segunda etapa: Viajar a Ruanda

El principal objetivo del viaje era tratar de *estar* en Ruanda: recorrimos el país en la medida de lo posible (existen buenas conexiones de carreteras y es fácil viajar en autobús); tuvimos varios encuentros con artistas y representantes del gobiernos; asistimos a una *Gacaca* (juicios populares de acusados del genocidio); fuimos a los mercados, comimos en las cantinas, asistimos a conciertos y buscamos toda la documentación que pudimos encontrar sobre la construcción de la memoria (lo que nos llevó a visitar varios memoriales en diferentes partes del país: Nyamata, Natarama, Nirumbe y Bisesero) y los posibles *trabajos simbólicos* (con o sin la consideración de artísticos) en torno al genocidio del 94 realizados en el país: por ejemplo la iniciativa de François L.Woukoache, quien tras formar parte del proyecto *Escribir por deber de memoria* de Fest Africa decidió quedarse en Kigali y abrir la escuela de cine *Kemit*. El película *Humura* (que se reproduce en el DVD que acompaña la tesis) está dirigida por Woukoache y documenta la gira que la compañía de teatro liderada por Odile Garike Katese realizó en Ruanda en el 2004 para conmemorar el genocidio.

Cuando llegamos a Butare, la ciudad universitaria al sur del país, y entramos en contacto con la Escuela de Arte que depende de la Universidad Nacional de Ruanda, conocimos a Odile Garike Katese. A partir de este encuentro decidimos realizar un documental del proyecto que la escuela estaba llevando a cabo en ese momento, el resultado es el video *Ellas hacen ruido* (2009), del cual hablaré en el Libro Segundo.

Estas son algunas imágenes del viaje a Ruanda:



Kigali (Ruanda), 2007: “Atención: Cuida que tus hijos crezcan derechos como las plantas”.



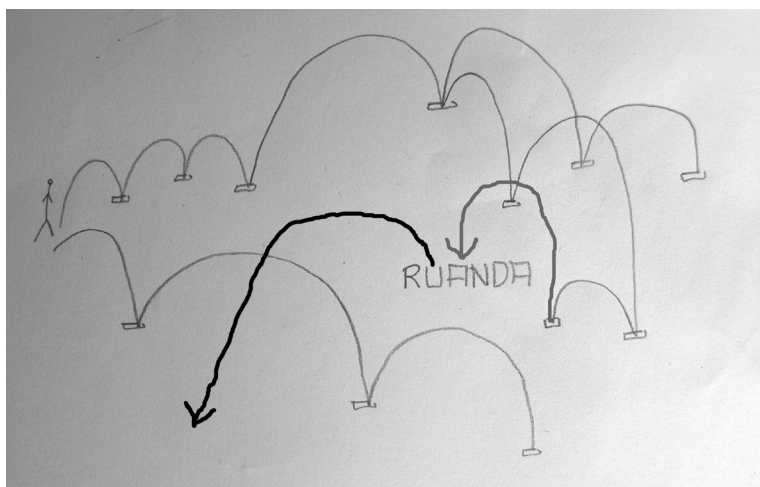
Superviviente del genocidio de Ruanda señalando las fosas comunes en Bisesero (Ruanda).



Ropa de las víctimas del Genocidio de Ruanda en el Memorial de Mirumbe (Ruanda), 2007.

Solo señalar aquí brevemente que cuando llegamos a Kigali me encontré con un país que no respondía a la imagen que tenía de él, pues la mayor parte de los trabajos que había utilizado para mirar a distancia mostraban Ruanda en 1994. En el 2007, en Ruanda, ocupé lo que era el *fuera de campo* cuando miraba a distancia.

A finales de noviembre del 2007, volvimos a Madrid y la problemática inicial: *¿desde dónde mirar Ruanda?* dejó paso a una cuestión que gira en torno a la pregunta: *¿cómo dar a ver?* Durante este periodo organicé lo que será la estructura final de la tesis, edité el video *Ellas hacen ruido* y realicé la mayor parte de los proyectos artísticos que he incluido en esta tesis: *Las palabras son contenedores elásticos* (2009), *La montaña que lanzaba piedras* (2009) y *Ondas que matan* (2009).



Esquema del proceso de investigación. Tercera etapa: Recuperar la distancia

En febrero del año 2008, a través de Groupov, entré en contacto con Jean-Pierre Karegere, director del centro interdisciplinar de estudio sobre el genocidio de Ruanda (IGSC). A raíz de este encuentro fui invitada como ponente en el congreso *Art in the One World* (CalArts, Los Angeles, USA), donde participé con una ponencia titulada *Buscando un lugar donde mirar Ruanda*.

En diciembre de 2007 participé en un curso-taller impartido por Alfredo Jaar en el CENDEAC (Murcia) donde tuve la oportunidad de presentarle el proyecto de la tesis. Gracias a la invitación de Jaar y la posibilidad de solicitar una segunda estancia breve a la Universidad Complutense, entre abril y julio del 2008 me marché a Nueva York a trabajar en el estudio de Jaar³¹. Durante esta estancia pude repasar toda la documentación sobre el *Proyecto Ruanda*. Tener acceso a

31 Quisiera agradecer a Alfredo Jaar su generosidad (y paciencia) al permitirme trabajar en su estudio de Nueva York y ofrecerme todas las facilidades para acceder a la documentación sobre su trabajo.

todo este material me permitió además, entender el contexto en el que se publica el trabajo de Jaar. De esta forma, me familiaricé con el discurso que rodea el *Proyecto Ruanda* y me interesé por los artículos sobre fotoperiodismo que muy habitualmente se publican en el mismo contexto que la obra de Jaar³².

A parte de toda esta documentación, preparé y realicé una entrevista a Alfredo Jaar a lo largo de la cual me ofreció ver las fotografías que realizó en Ruanda en el verano de 1994. Como veremos a lo largo de la tesis, al final del *Proyecto Ruanda*, de las 3000 fotografías que Jaar realiza en Ruanda, solo muestra seis. Decido no ver las fotografías porque opto por preservar, para escribir la tesis, el estado de inaccesibilidad a estas imágenes que tiene el espectador de las obras de Jaar.

En julio de 2008 viajé por segunda vez a Kigali (Ruanda) para participar en el Congreso Internacional *El genocidio de Ruanda y la reconstrucción de los Campos del Saber* en el cual participaron, entre otros, Alfredo Jaar, Groupov y varios de los escritores africanos que formaron parte del proyecto *Escribir por deber de memoria*.

En septiembre de 2008 presentamos y proyectamos, en colaboración con Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, el documental de Marie-France Collard: *Rwanda94. A travers nous l'humanité* (2006) en el seminario *Poéticas del porvenir; poéticas del Duelo*³³.

En el año 2009 participé en las Jornadas *Historiar_Imaginar. XVI Jornadas de estudio sobre la imagen*³⁴, donde presenté una ponencia que recuperaba el título *Buscando un lugar donde mirar Ruanda* y mostraba el estado, al final del proceso de investigación, de algunas de las problemáticas de la tesis y las propuestas plásticas que había realizado en torno a ellas.

Para terminar, en diciembre del 2009, Yayo Aznar y Miguel Salvatierra me invitaron a participar en el curso *Mirar la guerra: Imágenes, Arte y estudios visuales*, dentro del programa de la Universidad Popular del Centro Dos de mayo de Móstoles. Titulé mi intervención, *Respirar entre foto y foto*. En esta ocasión hablé del espacio que en ocasiones comparten artistas y fotoperiodistas y de las diferentes formas de creer en la imagen y de formalizar un trabajo.

32 Cabe destacar aquí principalmente la revista *Art Press* nº 273: *Dossier photo: témoignage et voyeurisme*; el nº 251: *La photographie a l'ère de l'information continue* y la revista *La recherche photographique* nº 19: *Critique / politique*.

33 IV Seminario Interdisciplinar de Estudios Literarios, *Poéticas del porvenir; Poéticas del Duelo*, celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid los días 28, 29, 30 y 31 de octubre de 2008.

34 *Historiar_Imaginar. XVI Jornadas de estudio sobre la imagen* dirigido Mónica Portillo y Sergio Rubira y celebrado del 20 al 23 de mayo del 2009 en el Centro de Arte Dos de mayo de Madrid.

3 ESTRUCTURA DE LA TESIS

El *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar consta de veintiuna propuestas que he agrupado en tres etapas fundamentales: antes, durante y después de su viaje a Ruanda en el verano de 1994. Este es el motivo por el que he dividido la tesis en tres libros: Libro primero (antes del viaje), Libro Segundo (durante el viaje) y Libro Tercero (después del viaje).

3.1 Libro Primero: Mirar Ruanda a Distancia

Alfredo Jaar sigue los acontecimientos que tienen lugar en Ruanda desde Nueva York, a través de varios periódicos de diferentes países occidentales. Entonces no existía Internet y su modo de informarse se centró en la prensa, excluyendo la televisión como medio para mirar el mundo a distancia. En esta primera parte realiza dos obras: *A5* (1994) y *Untitled (Newsweek)*, 1994.

3.2 Libro Segundo: Cuestiones de Distancia

La lectura entre líneas que realiza Jaar de la prensa, le empuja a recortar la distancia y viajar a Ruanda en agosto de 1994. Movido por la necesidad de *ver con sus propios ojos* y siguiendo su proceso habitual de trabajo, Jaar se convierte en testigo de lo que acontece. Durante su estancia realiza la obra in situ, *Signs of live* (1994) y toma más de 3000 fotografías; también hace entrevistas, notas, croquis, etc. Más tarde recupera la distancia y vuelve a New York. Debido a la intensidad de la experiencia en Ruanda, el artista tiene que dar tiempo a las imágenes antes de poder volver a ellas y durante este periodo realiza una sola intervención en la ciudad de Malmö (Suecia): *Rwanda, Rwanda*, (1994).

3.3 Libro Tercero: Volver A Mirar Ruanda

Jaar revela las fotografías de Ruanda y comienza a trabajar sobre ellas. Desarrolla diferentes estrategias que tratan de recortar la distancia que separa experiencia y representación. De este largo proceso surgen las siguientes obras:

Real Pictures, (1995)
In memoriam, (1995)
Let there be light, (1996)
The eyes of Gutete Emerita (web version), (1996)
The eyes of Gutete Emerita (version 2), (1996)
The eyes of Gutete Emerita (version 1), (1996)
Unseen (100 days in 1994), (1997)
The silence of Nduwayezu, (1997)
Field, Road, Cloud, (1997)
The gift, (1998)
Meditation Space, (1998)
Epilogue, (1998)
Emergencia, (1998)
Waiting, (1999)
Six Seconds, (2000)
Signs of lights, (2000)

Quisiera volver a señalar aquí que, de las veintiuna estrategias que propone Jaar, solamente me detengo en aquellas que dan pie a entablar un diálogo con ellas y me permite avanzar en el proceso de *mirar Ruanda*. Me gustaría cerrar este apartado haciendo una rápida recopilación de las estrategias del *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar en las que no me voy a detener ya que su análisis supone de alguna manera la repetición de ideas: *In memoriam* (1995), *Unseen (100 days in 1994)* (1997), *The gift* (1998), *Epilogue* (1998), *Emergencias* (1998), *Six Seconds* (2000) and *Signs of light* (2000).

LIBRO



LIBRO PRIMERO: MIRAR RUANDA A DISTANCIA

1 INTRODUCCIÓN AL PROYECTO RUANDA DE ALFREDO JAAR

1.1 Hágase la luz

Entre los meses de abril y junio de 1998, el Centre d' Art Santa Mónica (Barcelona) organiza la exposición: *Alfredo Jaar. Hágase la luz. El Proyecto Ruanda 1994-1998*. A raíz de esta exposición, la editorial Actar publica dos catálogos sobre la obra del artista: *Es difícil*, recoge diferentes proyectos realizados por él entre 1986 y 1996 y *Hágase la luz*, que recopila algunas de las propuestas realizadas hasta la fecha sobre el genocidio de Ruanda de 1994. En este segundo catálogo no hay números en las páginas, domina el color negro y los espacios vacíos para la reflexión. Los proyectos no se presentan siguiendo un orden cronológico, sino que se entrelazan creando una narración silenciosa. *Hágase la luz* fue mi primer contacto con el genocidio de Ruanda. Cito a continuación un texto de Ben Okri que introduce el *Proyecto Ruanda* en el catálogo *Hágase la luz*:

Abrí los ojos por última vez. Vi las cámaras sobre todos nosotros. Para ellos, éramos los muertos. Mientras atravesaba la agonía de la luz, los vi a ellos como muertos, abandonados en un mundo sin compasión ni amor. Mientras la vaca deambulaba entre la aparente desolación de la habitación, a la gente que lo estaba grabando todo le debe de haber parecido raro que me hubiera puesto tan cómodo entre los muertos. Pero estaba cómodo. Me estiré y cogí la mano de mi amante. Con una respiración dolorosa, un suspiro y una sonrisa, me dejé ir. La sonrisa debió de extrañar a los reporteros. Si hubieran comprendido mi idioma, habrían sabido que era mi modo de decir adiós¹.

Creo necesario subrayar aquí la importancia de este texto en relación al trabajo de Jaar. En el fragmento se colocan, en un mismo espacio, dos personajes que,

1 Cita de Ben Okri en *Hágase la luz. Proyecto Ruanda 1994-1998 (Cat. Exp)*, Barcelona, Actar, 1998, p. s/n.

como dos líneas paralelas, no llegan a cruzarse pero que tienen un breve contacto a distancia: por un lado, la persona que busca a sus seres queridos para dejarse morir junto a ellos, por otro, el *cámara* que, ocupando ese mismo espacio, ese mismo *ahí*, no comparte la misma realidad y sin embargo, filma lo que ve para que el resto del mundo observe a distancia. ¿Qué percibirá el espectador de esa distancia?

En la escena que narra Ben Okri se puede intuir la distorsión de significados que se da en el juego del *teléfono estropeado*. En este juego un grupo de personas se sienta en círculo. Una de ellas comienza diciendo un mensaje al oído de la persona que tiene a su derecha que, a su vez, lo pasa utilizando las palabras que ha entendido. Cuando el mensaje llega al último jugador, éste dice en voz alto lo que ha entendido. Entonces, el primer jugador cuenta en alto el mensaje inicial y se pone en evidencia la forma en la que ha variado el significado al pasar de un jugador a otro.

¿Cuál será la distorsión que tendrá la historia que narre el *cámara* si el personaje principal de Ben Okri utiliza un idioma diferente al resto de los participantes? —“Si hubieran comprendido mi idioma”— dice el protagonista de Okri. Si los dos hombres del relato comparten el mismo espacio pero no viven la misma realidad, ¿dónde está el contacto, el roce necesario de las historias? ¿dónde está el diálogo? ¿dónde, la reciprocidad de las miradas? Entre los personajes del relato de Okri no hay intercambio, tan solo se traduce un idioma que no se entiende en palabras que se interpretan sin comprender. La historia no se comunica, tan solo se hace legible.

Me gustaría reproducir aquí un fragmento del libro de Jean-Luc Raharimana, *Rêves sous le linceul*, donde el autor parece preguntarse, precisamente, por el momento en el que un espectador asiste al espectáculo de mirar a distancia, a través de un televisor, las imágenes terribles de una realidad que no entiende:

29 de abril de 1994.

Un sofá. Dentro, me acurruco y me hundo lentamente. Las seis. Se está bien aquí. Una cabeza cortada a machetazos. En diferido. ¡Qué pena! Pantalones apestosos sobre la sucia carne negra, moscas verdes sobre el rojo de la sangre. Un sol nítido, bronceado integral para estos palmos de epidermis al aire. Este sofá no para de hundirse².

2 Jean-Luc Raharimana, *Rêves sous le linceul*, Paris, Groupe Privat/ Le Rocher, 2004, p. 15. Este libro forma parte de las publicaciones que se hicieron a partir del proyecto organizado por Fest África Rwanda: *écrire par devoir de mémoire*

1.2 Distorsionar el sentido original: ¿Qué significa Hutu?, ¿Qué significa Tutsi?

Esta idea de hacer legible, de traducir y distorsionar el sentido original tiene una estrecha relación con la utilización que, a partir de la colonización de Ruanda (a finales del siglo XIX), se hizo sobre el significado de la palabra Tutsi y Hutu³.

En *Généalogie d'un génocide*⁴, Dominique Franche, advierte de los problemas de hablar del genocidio de Ruanda como un conflicto entre etnias, y aclara que no existe más que una etnia en Ruanda, la ruandesa. Para Franche, seguir apoyando una explicación etnicista del acontecimiento supone consolidar el odio racial derivado de la división étnica entre Hutus y Tutsis⁵. Entre unos y otros no existe ni oposición de lengua, ni de cultura, ni de religión, ni de territorio. Hutus y Tutsis podían casarse entre ellos y los hijos heredaban la identidad del padre, al igual que un hijo adoptado (fuera la que fuera su identidad anterior). Además, ser Hutu o Tutsi no era una categoría de por vida, sino que podía pasarse de una a otra ¿Cómo es posible por tanto establecer diferencias raciales entre unos y otros? El origen de este odio racial comenzó con la política colonial, que tradujo a su propio idioma conceptos como el de Tutsi y Hutu, que no encajaban dentro de sus clasificaciones, imponiendo un orden diferente a aquellos aspectos que escapaban de los parámetros que conocían, distorsionando el significado original y encajándolo en módulos (palabras en este caso) que facilitarían la intromisión en una cultura difícil de asimilar. No se trataba de entender, sino de corregir y subordinar.

3 En torno a la colonización de Ruanda, véase entre otros: Gudrun Honke, *Au plus profond de l'Afrique-Le Rwanda et la colonisation Allemande, 1885-1919*, Wuppertal, Ed. Peter-Hammer-Verlag, 1970; Rumia Jean, *Le Rwanda sous le régime du mandat belge (1916-1931)*, Paris, L'Harmattan, 1992. Como referencias generales sobre la colonización en África, véase también: Césaire Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Editions Présence africaine, 1995; Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, Barcelona, Debolsillo, 2008; Sven Lindqvist, *Exterminate all the brutes*, Granta Books, London, 2002.

4 Dominique Franche, *Généalogie d'un génocide*, Paris, Mill et une nuits, 1997.

5 Sobre el desarrollo del "etnicismo" en Ruanda, véase: Dominique Franche, *Genealogie d'un génocide*, op.cit.; Jean-Pierre Chrétien, *Le défi de l'ethnisme, Rwanda et Burundi 1990-1996*, Paris, Karthala, 1997.



Fragmento comic de Jean-Philippe Stassen, *Déogratias*, 2000

En la obra de teatro *Rwanda 94*, que presentaré más adelante, Jacques Delcuvellerie (director de la misma), se sube a escena para dar una conferencia sobre la cuestión Tutsi / Hutu, con el fin de explicar el origen y la posterior distorsión del significado que sufrieron estas categorías por parte de los países colonizadores y de la iglesia católica:

Generalmente esta afirmación está acompañada de tres fotografías, cada una representa el tipo *ideal* de estas tres razas. Las descripciones de 1896 hasta los años sesenta, mezclaban siempre los rasgos físicos y las cualidades morales(...)

En Ruanda, se hicieron las descripciones siguientes:

El tutsi: es un individuo inmenso, un gigante. La frente muy alta, despejada, la nariz larga y fina, los labios finos, la piel no es verdaderamente negra, más bien pálida, cobriza, las maneras elegantes, la silueta noble. Además es inteligente, pero también hipócrita, mentiroso, cruel, perezoso, hecho para el mando.

El hutu: es “un negro común”. Y se ve en seguida a donde se quiere llegar: un individuo de piel muy negra, la cara más bien redonda, la nariz aplastada, los labios enormes. Además, está dotado o aquejado de un carácter bastante pueril, es decir bastante feliz si se es bueno con él, trabajador si se es un poco exigente etc. Un buen número de estudios añade “fácil de convertir en cristiano”.

El twa, el pigmeo: esta denominación de pigmeo es extraña, porque francamente en Ruanda, el tamaño de los twas puede cambiar de forma brutal: en fin que es medio mono, una criatura casi simiesca, fea, sucia, feroz, brutal, “hecho para los trabajos de base”.

¡Y no exagero nada! Toda esta documentación es accesible, ¡puede usted verla! En estos términos se habla de la población de Ruanda. Más grave aún, en estos términos se les habla de ellos. Se les comenta: “Sois así, y vuestra vocación social os es destinada de forma natural”. Tampoco habría que pensar que esta forma de ver las cosas está pasada y que ya no afecta a nadie o solo a los simples de espíritu y no a los grandes líderes políticos, la gente que tiene responsabilidades. Es constante. Desde años antes de la guerra, después de la guerra, en los años 50 por ejemplo, puede usted encontrar reportajes cinematográficos, entre otras durante la Exposición Universal de Bruselas, puede usted ver hombre de bata blanca en Ruanda, midiendo cráneos, narices y los comentarios dicen por ejemplo: “El hutu tiene el alma pesada y pasiva”.

En el momento de los acontecimientos en 1994, Valéry Giscard d’Estaing, un hombre que ha tenido las más altas responsabilidades de Estado en Francia y en el Elíseo —donde los asuntos de política africana se toman de forma tan personal que es casi como un coto privado— intervino en el tele-diario de la cadena francesa TFI junto al periodista Poivre d’Arvor. Francia se preguntaba en aquel momento si tenía que intervenir o no militarmente en Ruanda. D’Estaing, con el sentido pedagógico que todos le conocemos, explicó a los telespectadores y al periodista, lo que son los Ruandeses. Y dijo, por ejemplo y cito: “Los tutsis son más avisados que los otros”⁶.

La distorsión del significado de la palabra Hutu y la palabra Tutsi fue consolidando el odio racial entre los miembros de una y otra categoría. Esta oposición racial fue llevada al extremo a través de la constante difusión de propaganda racista en los Medios de Comunicación ruandeses (en revistas como *Kangura* y en *Radio Televisión Libre Mil Colinas*), que llamaron a la violencia y sirvieron de “arma de exterminación” de la minoría tutsi y de los hutus moderados⁷.

Además, en 1994, durante la cobertura que hizo la prensa occidental del genocidio de Ruanda, los medios de comunicación definieron el acontecimiento como una guerra entre dos etnias. Tanto la televisión como la prensa, como los Gobiernos involucrados en la toma de soluciones frente al conflicto (Estados

6 Groupov, *Ruanda94*, Paris, Editions Théâtrales Passages francophones, 2002, p. 86.

7 Sobre el desarrollo extremo del odio racial en Ruanda, véase: Jean-Pierre Chrétien, “Un racisme antihamitique, la logique du génocide” y “Le Hutu Power” en *Rwanda. Les médias du génocide*, Paris, Karthala, 1995, pp. 139-297; Jean Paul Harroy, *Rwanda, 1955-1962*, Bruxelles, Hayes, 1984.

Unidos, Francia, Bélgica, Inglaterra, entre otros), esquivaron en sus intervenciones públicas el uso de la palabra *genocidio*, lo cual hubiera presionado a los países firmantes de la Convención de 1948⁸ para intervenir en el conflicto. En su lugar, definieron el genocidio como una guerra civil o guerra étnica, reduciendo la compleja situación política y social de Ruanda a “una más de las guerras tribales que tienen lugar en África” y quedaba lejos, muy lejos de la responsabilidad occidental. El genocidio fue presentado como una desgracia comparable a un tornado o a un terremoto, es decir, el resultado de una catástrofe natural frente a la que solo cabía lamentarse. ¿Qué es por tanto: Tutsi, Hutu y Twa?:

¿Qué queda entonces? Categorías de identidad, cuyo contenido varia de una región a otra. La pertenencia a la categoría hutu, tutsi, twa no correspondía solamente a un elemento de identidad social, sino también a la pertenencia a una región, a un clan, a la profesión e incluso al lenguaje en algunas regiones.

Para un ruandés o un burundés, el conjunto de estos elementos correspondía, y corresponde hoy todavía, a *bwoko*, (palabra del idioma que se habla en Ruanda: el Kinyaruanda), que se aplica tanto a las cosas como a los hombres. Se puede traducir como “categoría”, “especie”, “género”, “clase” (en el sentido más neutro). Cuando le preguntamos a un hombre cuál es su *bwoko*, puede contestar, según el contexto, por muhutu (hutu), mugoyi (habitante de la región de Bugoyi), musinga (miembro del clan de Basinga) o dar su profesión. No existe nombre en Kinyaruanda que equivalga a “etnia” para designar una noción que agrupe exclusivamente la categoría hutu, tutsi o twa.⁹

8 *El Acuerdo o Carta de Londres* de 8 de agosto de 1945, que estableció el Estatuto del Tribunal de Nuremberg, definió como “crímenes contra la humanidad” los asesinatos y otras agresiones contra cualquier población civil o las persecuciones por motivos políticos, raciales o religiosos. En 1946, la Asamblea General de las Naciones Unidas confirmó los principios de Derecho internacional reconocidos por el Estatuto del Tribunal y proclamó la resolución 96 sobre el crimen de genocidio, que define como “una negación del derecho de existencia a grupos humanos enteros”, entre ellos los “raciales, religiosos o políticos”, instando tomar las medidas necesarias para la prevención y sanción de este crimen. Esta resolución se formalizó en la Convención para la Prevención y Sanción del Delito de genocidio, adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en su resolución 260 A (III), del 9 de diciembre de 1948, y que entró en vigor en 1951.

9 Dominique Franche, *Généalogie d'un génocide*, op.cit., p.18.

1.3 Obra 1: Lara García, *Las palabras son contenedores elásticos*, 2009

En este video de un minuto de duración me interesaba construir una forma de visualización de las palabras hutu y tutsi donde fuera evidente el uso de estos conceptos como contenedores maleables de significado. Durante los años de colonización europea en Ruanda se distorsionó el sentido original de la palabra hutu y tutsi: Occidente inventó una historia para Ruanda que seguía los criterios raciales dominantes en Europa en aquella época, lo que daría lugar al odio racial entre unos y otros. Este odio fue llevado al extremo con el desarrollo de la propaganda racista en los medios de comunicación ruandeses.

Durante la cobertura que hicieron los medios de comunicación del genocidio de Ruanda de 1994, la definición distorsionada de las palabras hutu y tutsi se utilizó para dar una explicación fácil al conflicto: hutu y tutsi, dos etnias diferentes que se mataban entre ellas. Esta forma de usar las palabras sirvió para disimular la implicación occidental en el conflicto, así como simplificar la difícil situación social y política en Ruanda.

En *Las palabras son contenedores elásticos* se escenifica el peligro de seguir utilizando el sentido distorsionado de las palabras hutu y tutsi. El gesto de hinchar un globo se aleja en el video de sus connotaciones festivas e infantiles y se presenta como una acción donde el riesgo de que los globos exploten es evidente, no hay nada de inocente en ella y esto hace que entre en juego un elemento importante: la desaparición del disimulo en el uso de estas palabras.



Fotogramas de *Las Palabras son contenedores elásticos*, Lara García, 2009.

1.4 Crear una la identidad para el conflicto

En 1897 Ruanda dejó de ser un estado independiente y comenzó un periodo de control colonial que duraría 65 años. Primero bajo control alemán y más tarde belga. En 1930, la administración belga creó un sistema de registro de la población ruandesa basado en la utilización de carnés de identidad, que diferenciaban a la población según la categoría a la que pertenecían: tutsi, hutu o twa. Estos carnets de identidad hicieron muy complicado el poder pasar de una categoría a otra y se volvieron cada vez más herméticas, sin excepciones, sin mezclas, lo que llevó a una oposición muy definida entre unos y otros. Durante el genocidio de 1994, las milicias genocidas conocidas como *Interhamwe* (aquellos que luchan juntos), utilizaron estos carnés para identificar a las víctimas y llevar a cabo las matanzas.



Carné de identidad ruandés impuesto por la administración belga

En el año 2007, Adam Broomberg y Oliver Chanarin publicaron *Fig.*¹⁰, un libro de fotografías en el que los autores incluyeron tres trabajos sobre Ruanda. En relación a la clasificación étnica llevada a cabo por la administración belga, voy a destacar uno de estos trabajos:

10 Adam broomberg y Oliver Chanarin, *Fig.*, Göttingen, Steidl Photoworks, 2007.



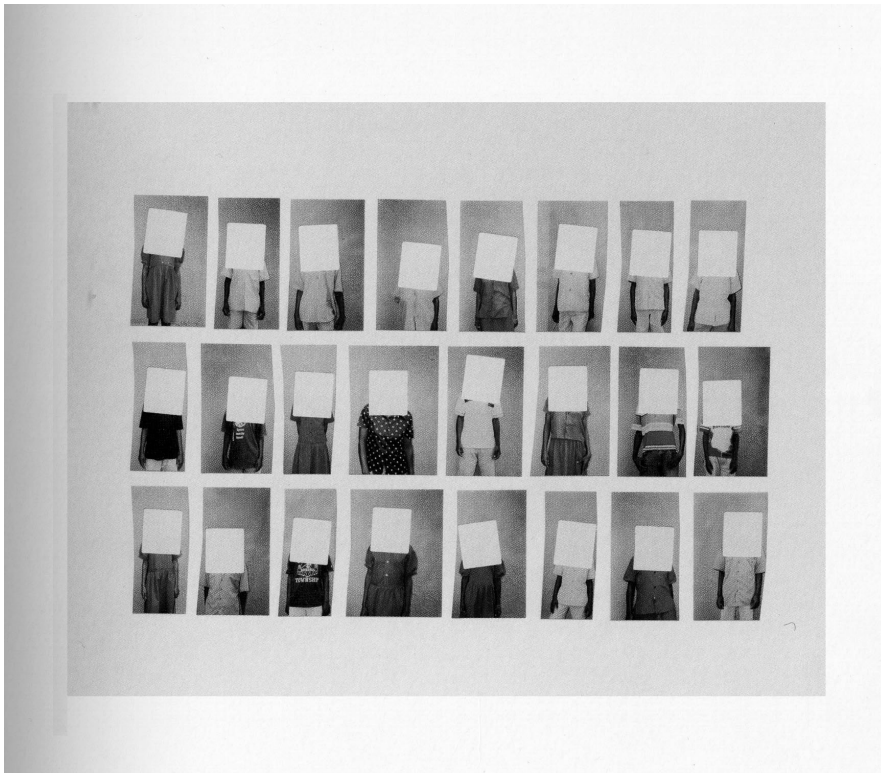
Adam Broomberg y Oliver Chanarin, *Fig.*, 2007

Esta fotografía va acompañada del siguiente texto:

Las fotografías de pasaporte están producidas de otra forma en el Sunshine foto estudio en Kigali, Ruanda. La cabeza y los hombros se han separado del resto de la fotografía. Hasta el genocidio de 1994 la etnia estaba marcada en los pasaportes para distinguir Hutus de Tutsis.

Me gustaría destacar de este trabajo de Adam Broomberg y Oliver Chanarin, el acierto, en mi opinión, a la hora de presentar una imagen del genocidio singular, que habla de éste y no de otro acontecimiento. Al hacer referencia a las masacres que tuvieron lugar en Ruanda, se destaca el énfasis en la agresión directa al cuerpo: violaciones, cadáveres a la vista, el asesinato con machetes...Lo que se pretendía era la extinción de una identidad, pero no se trataba de hacerla

desaparecer sin dejar huellas, como en el caso del Holocausto: “Insistencia de los nazis en el disimulo y ocultamiento, en la necesidad de “hacer invisible” a los judíos (y “otros”) y su propia destrucción”¹¹. En Ruanda se pretendía arrancar una identidad de cuajo, como arrancadas están las cabezas y los hombros en las imágenes que se presentan en *Fig.* Los cuerpos con la cabeza sustraída siguen un mismo patrón, el de la fotografía para los carnés de identidad, poniendo de evidencia no solo la agresión visible al cuerpo, sino el modo de clasificación que definió la identidad (Tutsi) que fue objeto de la agresión. En este sentido, la fotografía recogida en *Fig.* es una imagen específica de las víctimas de este acontecimiento, lo que contribuye a evitar su invisibilidad o camuflaje al convivir con representaciones de otros conflictos.



Adam Broomberg y Oliver Chanarin, *Fig.*, 2007

11 Aurora Fernández Polanco, “Shoah y el debate Lanzman (*Moisés*)/ Godard (*San Pablo*)” en *Er. Revista de Filosofía* nº 33, 2003, Barcelona, p. 9.

2 UNA MANERA DE ESTAR EN EL ACONTECIMIENTO: *EL PROYECTO RUANDA*

2.1 ¿Qué significa estar en el acontecimiento?

La primera vez que leí un texto sobre los acontecimientos de 1994, traté de hacer memoria y recordar donde estuve ese año. Deseé recordar tan solo una imagen sobre el genocidio, tan solo una, ya fuera de un periódico, de la televisión... Tan solo una imagen que me ayudara a situarme en ese momento. No pude recordar ninguna.

Al principio del proceso de investigación de la tesis, en un seminario en la Facultad de Ciencias de la Información organizado por Gonzalo abril Curto, alguien me dijo que nunca olvidaría las imágenes aéreas que mostraban a toda aquella gente saliendo de Ruanda en el 94. Fue entonces cuando pude recordar una imagen que quizá podría ser aquella difícil de olvidar. No sabría decir con seguridad si se trataba de Ruanda o de otro país, pero ahí estaba la multitud envuelta en polvo caminando hacia no se sabe donde ¿Para qué me servía recordar aquella imagen si era incapaz de contar la historia que dio lugar a esa situación? ¿Se puede decir entonces que era capaz de leer la imagen, de verla?

Como una vez dijo Paul Valery, y como David Levi Strauss no cesa de repetir una y otra vez: “Los ojos son órganos de hacer preguntas”¹². Decido no tratar de traspasar la imagen que tengo en la memoria para no darme de golpe con lo que ella esconde u oculta, sino que me coloco sobre ella y leo su superficie. Mirar una imagen y tratar de ver algo en ella es como raspar una cerilla sobre su superficie, una y otra vez, hasta hacer saltar una chispa, una chispa que podrá apagarse o avivar otro fuego. Mirar es solo el comienzo de la aventura: ¿Quién es toda esta gente? ¿Huyen de algo o de alguien? Y si huyen ¿De qué? ¿De dónde vienen? ¿A dónde van? ¿La foto es de un periódico, de la televisión?... ¿Por qué la cámara no desciende al suelo, al barro? ¿Por qué no caminar también? ¿Por qué los planos abiertos, lejanos?... Impresionante eso sí, pero la cámara estaba lejos de construir un diálogo con su referente. De nuevo un monólogo, de nuevo traducir un idioma que no se entiende. Se cubre el acontecimiento pero no se está en él.

12 Citado por John Berger en “Where are we?” prólogo a *Between the eyes. Essays on photography and politics* de Davis Levi-Strauss, New York, Aperture Foundation, 2005.

¿Qué significa estar en el acontecimiento?

Alain Caillet propone una forma de estar en lo real que desplaza la idea del artista comprometido, que le resulta una forma más moral que física, y lo sustituye por el artista *implicado*: “implicarse consiste en sumergirse y amarrarse a lo real”¹³, se trata más de un “cuerpo a cuerpo” que de un “cara a cara”, donde existe una adhesión a lo real como etapa fundamental para comenzar toda relación profunda. Así, dice la artista Sylvie Blocher, “(...)se trata de implicarse, es decir literalmente de plegarse en, envolverse, alojarse; una inmersión física en lo real, a cuerpo perdido y, en ocasiones, peligrosa”¹⁴. Peligrosa, tal vez por que implicarse supone correr el riesgo de exponerse a lo real, porque, como dice Didi-Huberman, la implicación supone “ser afectado”:

mirar no es simplemente ver, ni tampoco observar con mayor o menor “competencia”: una mirada supone la implicación, el ser-afectado que se reconoce, en esa misma implicación, como sujeto¹⁵.

Para ver hay que, primero, ser capaz de implicarse, es decir hay que elegir una forma de estar. De aquí la relación entre el verbo ver y el verbo estar, pues se ve en función de como se está y, por eso es tan importante encontrar el lugar desde donde mirar. Pero para estar en un acontecimiento no basta con implicarse, como no basta con inspirar para respirar, después hay que expirar, o como dice Didi-Huberman, hay que llevar a cabo una explicación (implicación-explicación):

Se precisa forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única manera, para esa mirada, de “entregar una experiencia y una enseñanza”; es decir una posibilidad de “explicación”, de conocimiento, de relación ética: nosotros mismos debemos, entonces, implicarnos en, para tener una oportunidad —dando forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje— de explicarnos con¹⁶.

13 Aline Caillet, “Figures de l’engagement, esthétique de la résistance” en 20 ans d’engagement” en *Rev. Esse art+opinion* n°51, p. 11.

14 Aline Caillet, “Figures de l’engagement(...)”, op. cit., p.11.

15 George Didi-Huberman “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética” en *La política de las Imágenes* (Cat. Exp) Santiago de Chile, Metales pesados, 2008, p. 41.

16 George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 42.

Para “saber” —dice Didi-Huberman— hay que “tomar posición” es decir, hay que buscar un lugar desde donde mirar:

Para SABER hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre dos frentes que conlleven toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto nuestra posición. Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro¹⁷.

¿Desde dónde mirar Ruanda? John Berger se pregunta “¿dónde estamos?” en el prólogo de *Between the eyes*, libro que recopila dieciocho artículos de David Levi Strauss. ¿Qué vemos desde el lugar en el que estamos? sería entonces la pregunta que conectaría *ver* con *estar* para introducir este libro de Levi Strauss que trata sobre la manera de mirar como forma de estar en el mundo, y sobre el dolor como el resultado de esta mirada:

David Levi Strauss mira de forma muy dura las imágenes sobre las que escribe y se encuentra cara a cara con lo inexplicable. Una y otra vez. Lo inexplicable que el encuentra tiene poco que ver con el misterio del arte y mucho que ver con el misterio de unas pocas vidas siendo vividas. Así es como él llega al dolor que existe en el mundo hoy¹⁸.

David Levi Strauss mira las imágenes del genocidio de Ruanda (inspira) y escribe (expira) un texto en el catálogo *Hágase la luz* sobre la obra de Jaar en Ruanda. Este texto, *Un mar de penas no es un proskenio*, toma el título de *Retorno a mi país natal* de Aimé Césaire:

Sobre todo, cuidado con asumir, incluso de pensamiento, la actitud estéril del espectador, ya que la vida no es un espectáculo, un mar de penas no es un proskenio, un hombre que gime no es un oso danzante¹⁹.

17 Ibid., p. 11.

18 John Berger “Where are we?” prólogo a *Between the eyes*, op. cit., p. 3.

19 Cita de *Retorno a mi tierra Natal* de Aimé Césaire en David Levi Strauss, “Un mar de penas no es un proskenio” en *Hágase la luz (Cat. Exp)*, Barcelona, Actar, 1998, p. s/n.

David Levi Strauss comienza así su texto en el catálogo de Jaar:

Ruanda, Ruanda, Ruanda... este nombre trae con él una cascada de imágenes: cuerpos flotando en el río Kagera; hinchados y de color blanco; estancados como troncos de madera; cuerpos desmembrados, esparcidos por un cementerio, bajo una estatua blanquísima de Cristo Salvador levantando los brazos para impartir la bendición; y la mugre gris de los campamentos de refugiados, cuyos niños demacrados vuelven hacia las cámaras sus ojos enormes. Esas fueron las imágenes que aparecieron en los periódicos de todo el mundo cuando ocurrió el genocidio de Ruanda. Las imágenes estaban para ilustrar noticias, pero al final actuaban por su cuenta. La verdad es que nadie leía el texto de las noticias. Pero sí que miraron las imágenes ¿Por qué no reaccionaron escandalizados ante aquellas imágenes y exigieron que se emprendiera algún tipo de medida política? Esto se debe en parte a que ha cambiado la política de las imágenes, el modo en que están organizadas, y ello ha llevado a erosionar su poder y efectividad. Realizadores de cine llevan años señalando esta erosión. También los mejores fotógrafos. Pero siempre ha existido algo en las “imágenes auténticas” de violencia auténtica que debilita su efecto político y las separa de la experiencia propia.

Roland Barthes, en su breve ensayo *Shock-Photos* analizó esta falta de efecto: ‘No basta con que el fotógrafo simbolice lo horrible para que nosotros lo experimentemos’. Esas imágenes, que pretenden transmitir el horror, no lo consiguen porque, ‘cuando las miramos, estamos desposeídos de nuestro juicio: alguien se ha estremecido por nosotros, ha reflexionado por nosotros, juzgado por nosotros; el fotógrafo no nos ha dejado nada, excepto un simple derecho a la aquiescencia intelectual...’ Tales imágenes no nos empujan a actuar, sino a aceptar. Ya se han tomado medidas, y no estamos implicados. Nuestra complicidad queda escondida, intacta. ‘La perfecta legibilidad de la escena, su formulación, nos dispensa de recibir la imagen en todo su escándalo; la fotografía, reducida al estado del lenguaje puro, no nos desorganiza’. No nos desorganiza porque las imágenes periodísticas operan dentro de una retórica de consumo perfectamente organizada, el lenguaje puro de la dictadura del espectáculo bajo la que vivimos actualmente. Las imágenes de sufrimiento y miseria de otras partes del mundo se usan para recordarnos de qué nos libramos. Operan en un gran entorno de

consumo visual para compensar las imágenes de contenido, para proporcionar el necesario contraste. Su valor de uso, y su efecto, es paliativo. Su efecto es de largo alcance, y una de las historias enterradas de ese modo fue la de Ruanda²⁰.

La intención de los periódicos, cómo apunta Levi Strauss, no es herirnos con las fotografías, “Su valor de uso, y su efecto, es paliativo”, dice el autor. No es que las imágenes no sean efectivas: ¿Anestesia o disimulo? Las imágenes se crean encuadradas para un uso, con una función determinada: “La construcción está ahí para decirte lo que ves y lo que significa²¹.”

2.2 Pequeña introducción a la fotografía como noticia

Me gustaría a continuación hacer una pequeña introducción al momento en el que la fotografía comienza a estar presente en la prensa. En mi opinión, existe evidentemente una política de organización de las imágenes por parte de los Media, la prensa en este caso (creo que podríamos, con precaución, extenderlo a otros medios de comunicación) pero pienso que no se ha erosionado “el poder y la efectividad de las imágenes”, como dice Levi Strauss, sino que son los valores concedidos a la fotografía para un uso concreto en la prensa los que se han desgastado. Me gustaría traer aquí un texto que parte del paso del grabado sobre madera a la reproducción de fotografías en los periódicos y que, en mi opinión, ayuda a entender el desgaste de los valores de “eficacia e inmediatez” concedidos a la fotografía en los inicios de su reproducción en la prensa.

En *Photojournalist and the tabloid press*²², Karin E. Becket escribe una introducción a la historia de la prensa ilustrada y propone que el comienzo de la utilización de la fotografía como noticias (news), se debió a que la fotografía sustituyó a las imágenes de eventos de actualidad publicadas en los primeros periódicos ilustrados: eficacia e inmediatez eran las características que perseguía la prensa con el uso de la fotografía.

20 David Levi Strauss, “Un Mar de Penas no es prosenio” en *Hágase la luz (Cat. Exp)*, Barcelona, Actar, 1998, p. s/n.

21 David Levis Strauss, “Photography and propaganda” en David Levi Strauss, *Beetwen the eyes*, op. cit., p. 17.

22 Karin E. Becker, “Photojournalist and the tabloid press” en *The photography Reader*, New York, Liz Wells, 1997, p. 292. Véase también: Michael L. Carlebach *The origins of photojournalism in America*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992.

Hacia 1840 aparecieron los primeros periódicos que utilizaban grabados de madera para ilustrar noticias: *The Illustrated London News* (1842), *L'illustration* en Francia y *Illustrierte Zeitung* en Alemania (1843). El autor que se encargaba de la ilustración era un artista de renombre, lo cual daba validez a la imagen. Entonces, la confianza del lector reposaba en el oficio del periodista.

En aquel momento la publicación de fotografías de la actualidad era técnicamente imposible, pero se prefería el grabado en madera por otros motivos. La cámara no gustaba mucho y era considerada demasiado rígida y dependiente de la suerte del proceso fotográfico, en contraste con la imagen hecha a mano que reflejaba el punto de vista y el oficio del artista. Cuando una fotografía era usada como referencia para el grabador, una cita como 'a partir de una fotografía' acompañaba a la imagen, dejando que la autoría recayera en el trabajo del artista (...)²³.

Cuando la fotografía se introduce definitivamente en las tiradas diarias de los periódicos, la credibilidad pasa de estar en el oficio del periodista a estar en la *verdad* que muestran las fotografías. De esta forma la llamada *objetividad* de la foto parece sustituir la *subjetividad* de los grabados de madera:

La manera en la que funciona hoy la fotografía proviene y confirma la supresión de la función social de la subjetividad. Las fotografías, se dice, dicen la verdad. De esta simplificación, que reduce la verdad a lo instantáneo, deriva en que lo que dice una fotografía sobre una puerta o un volcán, pertenece al mismo orden de verdad que lo que dice sobre un hombre llorando o sobre el cuerpo de una mujer.

Si no se han hecho distinciones teóricas entre la fotografía como evidencia científica y la fotografía como la comunicación de significado, esto no se debe tanto a un descuido como a un plan²⁴.

23 "Lesli's , por ejemplo, envió a un ilustrador al ahorcamiento de John Brown, uno de los líderes del movimiento anti-exclavista en 1859, con instrucciones de regresar en el primer tren a New York donde 16 grabadores trabajarían toda la noche para llegar a tiempo para lanzar la revista. El texto publicado con el grabado aclaraba que el grabado estaba "realizado a partir de un apunte de nuestro artista enviado al lugar del suceso", invocando la autoridad del testigo ocular". Karin E. Becker, "Photojournalist and the tabloid press", op. cit., p. 292:

24 John Berger & Jean Mohr, *Another way of telling*, New York, Panteón, 1982, p. 100.

A finales de 1890, una década después de la invención del *half-tone*²⁵, casi no existían periódicos de tirada diaria que reprodujeran fotografías. Las excepciones eran dos periódicos que competían entre ellos: Joseph Pulitzer's World y William Randolph Hearst's Journal, en los cuales la fotografía era entendida como una clave para el éxito y la cobertura sensacionalista. Hacia 1920 aparece en la prensa de pequeño formato la utilización masiva de fotografías sensacionalistas: violencia, sexo accidentes y escándalos en la alta sociedad; eran los temas más abundantes:

El periodismo sensacionalista rompe la prensa, siguiendo una línea ética de actuación que busca atraer la atención para vender más periódicos. En este proceso, la audiencia del periodismo—el público—es reconstruido como una masa homogénea e irracional²⁶.

Un componente común a las diferentes formas de construir una cobertura sensacionalista es que atraiga la atención por encima de otros valores del periodismo, incluyendo precisión, credibilidad y significado político y social. En Estados Unidos, el sensacionalismo de la prensa de pequeño formato era intensificado con “fotografías de eventos y personalidades que eran triviales, superficiales, de mal gusto, morbosas o tontas. No se trataba del tema, sino de la manera en que se mostraba la fotografía apelando a las emociones y creando así la sensación”²⁷.

Uno de los ejemplos habituales para ilustrar este uso de la fotografía es el caso de Ruth Snyder (1928), declarada culpable de asesinar a su marido como desenlace de un triángulo amoroso que fue muy seguido por la prensa. Snyder fue la primera mujer condenada a morir en la silla eléctrica. A su ejecución asistieron un grupo de periodistas acompañados por oficiales de la prisión. Las fotografías estaban prohibidas. Tom Howard, un periodista del *Daily News* introdujo en la sala una cámara de fotos atada a su tobillo. En el

25 “La rápida extensión de las revistas semanales en Estados Unidos se debió en parte a la competitividad que se produjo en la cobertura de la guerra con España. Las innovaciones técnicas y una serie de privilegios legales fueron también la causa de este crecimiento y, más importante aún, con la industrialización y el cambio hacia un mercado económico, la publicidad comenzó a aportar un significativo soporte para las revistas semanales. Muchas revistas rebajaron su precio de compra a la mitad, un amplio mercado potencial se abrió de repente y con este creció el llamado "interés general por la circulación de revistas". El volumen de publicidad creció de 360 millones de dólares a 542 millones entre 1890 y 1900”. Karin E. Becker “Photojournalist and the tabloid press”, op. cit., p. 293:

26 Ibid., p. 293.

27 Ibid., p. 294.

momento de la ejecución, el periodista levantó el pantalón, descubriendo el objetivo de la cámara e hizo la fotografía.

Al día siguiente el Director editorial de *The New York Daily News*, Frank Hause, ignorando la oposición de otros departamentos y sin contar con la decisión del Editor Jefe, Joseph Medill, que se encontraba fuera de la ciudad, pero que más tarde corroboró la decisión de Hause, decidió publicar la imagen en la portada con un enorme titular: DEAD!



Izquierda: Reproducción de la cámara de Tom Howard durante la cobertura de la ejecución de Ruth Snyder.



Derecha: Portada del *Daily News* con la fotografía de la ejecución de Ruth Snyder tomada por Howard.

La edición vendió un millón de copias, dejando muy atrás a la revista *Graphic's*, que publicó la cobertura de la ejecución sin imágenes. *El Daily News*, que se llamaba a sí mismo *The News*, defendió su posición con el siguiente comunicado:

Dudamos que muchos de los lectores de *The News* quieran nuestra disculpa por haber obtenido e impreso esta imagen. Considerada una proeza de la empresa periodística, la publicación de la fotografía ha sido remarcable y no será rápidamente olvidada. El incidente da luz a la fuerza del reportaje hecho con la cámara en lugar de con el lápiz o la máquina de escribir. Pensamos que esta imagen quita todo romance al

asesinato. ¿Por qué otros periódico, que han escrito columnas y columnas sobre la ejecución de Snider con un lenguaje descriptivo infinitamente más truculento, tienen que criticar *The News* por publicar una fotografía?, esto es algo que no podemos entender²⁸.

Por otro lado, fuera de la prensa sensacionalista, los periódicos más “serios” se resistían a incorporar fotografías en sus ediciones debido a la mala fama de la fotografía, considerada propia de las publicaciones sensacionalistas. Se pensaba que restaba importancia y seriedad a las noticias. Sin embargo, debido a la popularidad que alcanzó la fotografía entre los lectores, los periódicos empezaron poco a poco a incorporar reproducciones fotográficas, primero en suplementos semanales y luego dentro del periódico de tirada diaria.

Al final de su artículo, Karin E. Becker, escribe un apartado que titula: *Re-encuadrar la imagen con palabras y composición*:

La fotografía consigue significado solo en relación con el contexto en el que se encuentra. Este contexto incluye, como espero que esta investigación haya demostrado, la construcción histórica del discurso en el cual temas específicos y estilos fotográficos están en relación con tareas concretas o diseños de modelos. La edición de la fotografía también incluye el lugar específico en el que aparece y como es presentada. En los periódicos, las fotografías no tienen un significado independiente de las palabras, elementos gráficos y otros elementos que forman el contexto que las rodea y las penetra. Estos elementos son, tomando prestada la frase de Stuart Hall, “cruciales para cerrar el tema y el mensaje ideológico de la fotografía”²⁹.

28 William Hannigan, “News Noir” en *New York Noir. Crime photos from the Daily News Archive*, New York, Rizzoli International Publication, 1996, p. 15.

29 Karin E. Becker, “Photojournalist and the tabloid press”, op. cit, p. 302. Véase también: Allan Sekula *Photography against the grain. Essays and photo Works 1973-1983*, Nova Scotia, Ed. Benjamín H.D. Buchloh, The press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984, p. 4: “Esta definición general implica, por supuesto, que la fotografía es un lenguaje de alguna manera, que porta, o es, un mensaje. De todas formas esta definición también implica que la fotografía es un lenguaje “incompleto”, un mensaje que depende de una matriz externa, de condiciones y presuposiciones para su legibilidad. Esto es, el sentido de todo mensaje fotográfico está determinado por el contexto. Podemos formular esta posición de la siguiente manera: una fotografía comunica su sentido en relación a las asociaciones con algunos textos implícitos o escondidos; es este texto, o sistema de proposiciones lingüísticas escondidas, lo que lleva a la fotografía al dominio de la legibilidad”.

Si me he detenido en el trabajo de Kerin E. Becket es por que, en la primera parte del *Proyecto Ruanda*, que presentaré más adelante, Jaar trabaja precisamente en la construcción de un contexto diferente para las imágenes publicadas en la prensa en 1994. Jaar pone al descubierto el orden visual que establecieron los periódicos y que supuso la invisibilidad del genocidio de Ruanda durante su cobertura. El artista altera el orden visual creado por la prensa y genera otra *realidad* que no solo difiere y pone al descubierto el orden propuesto por la prensa, sino que revela el carácter ilusorio del montaje de lo real. En este sentido me gustaría presentar, antes de pasar al análisis de la primera parte del *Proyecto Ruanda*, una lectura de la instalación de Jaar titulada *Blow-up* y su relación con la película, estrenada en 1966, de Michelangelo Antonioni de la que el artista toma el título.

2.3 *Blow up* de Alfredo Jaar

En el año 1993, con motivo de la exposición *Latin American Artist of the Twentieth Century*³⁰, Jaar creó la instalación *Blow-up*³¹. Uno de los intereses de Jaar por esta película estriba, siguiendo a Debra Bricker Balken, en la forma en la que el director italiano presenta la “práctica ilusoria del cine, la capacidad de las apariencias de llenar el ojo y enmascarar una realidad que en muchas ocasiones resulta nefasta”³². Sin embargo, a pesar de lo que pueda parecer, la capacidad ilusoria del cine y la fotografía, no es una característica negativa para Jaar, sino que forma parte de la compleja naturaleza de estos medios. Tanto Antonioni en su película, como Jaar en su instalación, ponen al descubierto las dificultades y las dudas de la fotografía y el cine para acercarse a lo real. En el caso de Jaar, en oposición a la aparentemente estable construcción de lo real que realizan los medios de comunicación: “la fotografía ha sido creada o totalizada (al menos por las agencias y la prensa) como abastecedora de verdades, sin embargo el trabajo de Jaar, sobretudo el *Proyecto Ruanda*, reivindica que la objetividad roba la ima-

30 Véase: *Es Difícil. Diez Años. Alfredo Jaar (Cat. Exp)*, Barcelona, Actar, 1998.

31 Jaar tiene varias instalaciones basadas en obras de autores que le han interesado de forma significativa, por ejemplo: *Dos o tres cosas que se de ella*, hace referencia a la película de Godard o *El lamento de las imágenes*, una instalación que Jaar presenta en 2002 cuyo título pertenece a un poema de Ben Okri.

32 Debra Bricker Balken, *Alfredo Jaar, El lamento de las imágenes*, Massachussets, List Visual Art Center Massachussets Institute of Technology, 1999, p. 14.

ginación de las transformaciones estéticas y el compromiso emocional”³³.

En la instalación *Blow-up* (1993), Alfredo Jaar construye dos espacios: en una primera sala encontramos un laboratorio fotográfico con todos los útiles y materiales propios del proceso de revelado y ampliado de la fotografía. En una de las paredes de este espacio hay una secuencia de fotografías en la que se ve a un mendigo tumbado en el suelo de la calle, con una pierna amputada que vuelve la cara hacia el objetivo de la cámara. La secuencia está reproducida en varias fotografías ampliadas en diferentes tamaños, con diferentes encuadres y exposiciones. Esta forma de presentación nos remite a los pasos que debe tomar el fotógrafo antes de mostrar una fotografía, que supone la constante alteración de la misma (tamaño, encuadre, exposición lumínica, edición...) en función de un determinado efecto a la hora de ser percibida.



Alfredo Jaar, *Blow up*, 1993

En la segunda sala, las paredes están pintadas de negro y hay espejos en ambos extremos, lo que crea un espacio sin límites. Hay una serie de focos dirigidos hacia el espectador como si se tratara de un estudio fotográfico. Un temporiza-

dor activa y hace saltar los flashes, cegando por unos instantes a los espectadores que se encuentran en la sala. De esta forma Jaar utiliza la luz, materia prima de la fotografía, para afectar los ojos del espectador que todavía conserva en su memoria la imagen del mendigo volviendo la cara hacia la cámara.

2.3.a La realidad como revoltijo

La cámara esconde el ojo de la cerradura que delata, que captura lo que puede. Pero ¿Qué pasa con el resto? ¿Qué pasa con lo que ocurre más allá del límite de su campo de visión? No es suficiente. Entonces haz 3, 10, 100, instala cuantas cámaras puedas y rueda miles y miles de metros de película. ¿Qué obtendrás? Una montaña de material en el que está capturado, no solo el aspecto esencial del evento, sino también los aspectos marginales y ridículos. La tarea será entonces reducir, seleccionar. Sea como sea, el evento real también contiene estos aspectos, esos detalles marginales, ese exceso de material. Haciendo una selección estás falsificando. O como otros dirían estás interpretando. Es un viejo argumento. La vida no es simple, no es siempre inteligible...³⁴

En mi opinión, existen puntos en común en la manera de construir lo real entre el protagonista de Antonioni, Thomas, y el propio Jaar, quien se siente identificado con el protagonista del relato de Julio Cortázar, *Las babas del diablo* (1959), en el que está basada la película de Antonioni. Durante la entrevista que realicé a Alfredo Jaar en Nueva York, éste no dejó de subrayar que como él, el protagonista de Cortázar, es chileno. Un motivo más para una comparación. Comencé a analizar la instalación de Jaar, *Blow-up*, partiendo de *Las babas del diablo*.

El protagonista de Cortázar, Roberto-Michael, tal y como Jaar me lo había adelantado de alguna forma en nuestra conversación, hace reflexiones que, en mi opinión, se corresponden con la manera de pensar del propio Jaar. Así, dice el protagonista de *Las babas del diablo*:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, (pero Michael se bifurca fácilmente, no hay

34 Michelangelo Antonioni, "Reality and cinema verité" en *Blow up a film by Michelangelo Antonioni*, London, Lorrimer Publishing, 1971, p. 12.

que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y claro, todo esto es más bien difícil.³⁵

En el cuento de Cortázar, Roberto-Michael fotografía una escena de dos amantes en un parque, al igual que el protagonista de la película de Antonioni. En un momento, dado el protagonista de Cortázar, convencido de “la tonta verdad” de la situación de la que es testigo en el parque, construye una historia sobre la escena que la vuelva destacable: “Michael es culpable de literatura, de fabricaciones irreales” escribe Cortázar:

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad³⁶.

Más tarde, el protagonista revela la fotografía, la fija en la pared y observa la escena a distancia. La fotografía le da la posibilidad de mirar *fuera de tiempo* y *fuera de lugar*, empujar la mirada no para “restituir las cosas a su tonta verdad”, sino para seguir construyendo su ficción-realidad:

Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores³⁷.

En la película de Antonioni, Thomas, el protagonista de *Blow up*, también fotografía a una pareja en un parque. A diferencia del protagonista de Cortázar que fija una sola imagen a la pared, el protagonista de Antonioni coloca varias fotografías y como cuenta Philippe Dubois, se mueve no solo en la imagen misma, sino también entre las imágenes, y entre la imagen y su objeto:

(...) en un principio en la imagen misma (observa que la mirada de la mujer se fija en un punto fuera de campo, en un matorral, y sigue con el

35 Julio Cortázar, “Las babas del diablo” en *Cuentos Completos*, Madrid, Santillana, 1998. p. 218.

36 *Ibíd.*, p. 217.

37 *Ibíd.*, p. 221.

dedo el trayecto de la mirada), después, entre las imágenes (las dispone alrededor de su salón, alimenta un recorrido, recurre a ampliaciones sucesivas, organiza una verdadera narración mural de los eventos. La cámara de Antonioni nos muestra este trabajo de la mirada que construye sentido a través del montaje de las imágenes) y al final, de la imagen al objeto y del objeto a la imagen (de su estudio al parque, del parque al estudio) como si corriera desesperadamente tras una verificación hipotética (o al menos una confrontación) de lo uno con lo otro. Porque estas múltiples idas y venidas, lejos de acercar (hasta llegar a identificar) la imagen y lo real, van cada vez separándolas más, alejando cada vez más estos dos “universos” (...) Aquí está el sujeto, en su loca carrera entre dos mundos que no encajan, en su convulsión para atravesar en ambos sentidos la ineluctable distancia fotográfica, aquí está perdido en las apariencias³⁸.

A continuación reproduzco dos fotogramas de *Blow up* cuando el protagonista coloca las reproducciones sobre la pared:



38 Phillippe Dubois, “La distance Maniériste” en *Tenir l’image à distance (Cat. Exp)*, Montreal, Musée d’art contemporain de Montreal, 1989, p. 18.



Cuando Thomas trabaja entre las imágenes, amplia más y más la fotografía con la intención de ver más y más cerca, hasta que pierde la referencia de la imagen inicial y la fotografía del parque, aparentemente legible, pasa a ser una imagen que, como un revoltijo de formas y texturas, recuerda a uno de los cuadros abstractos de Bill, el amigo pintor del protagonista. En una secuencia de *Blow up*, anterior a la del revelado de las fotografías del parque, Thomas y Bill tienen una breve conversación en la que el pintor cuenta en voz alta como encuentra sentido a sus cuadros:





—*Bill*: Ese tendría unos 5 o 6 años. No representan nada cuando los pinto. Solo un revoltijo.



—*Bill*: Después encuentro algo a lo que asirme, como...como esta pierna, entonces todo se define y adquiere sentido. Es como hallar una pista en una investigación...



— *Bill*: No me preguntes por este (cuadro) aún no sé lo que es.



Más tarde, Thomas le cuenta a la amante del pintor que ha visto un asesinato esa misma mañana y le muestra la única ampliación que le queda, una imagen del negativo ampliado una y otra vez. Thomas reconoce en el amasijo de formas y texturas el cuerpo muerto del hombre tras el arbusto. El espectador de la película, que también ha sido testigo del proceso de construcción de la realidad que Thomas ha realizado, es capaz de ver el cuerpo muerto en la imagen. Sin embargo, cuando éste le muestra la ampliación a la amante del pintor, que no ha sido testigo de nada, y dice señalando el revoltijo: —“este es el cuerpo”— Ella contesta: —“parece uno de los cuadros de Bill”.





El protagonista de Antonioni toma las fotografías en el parque: los dos amantes envueltos en un juego que solo ellos comprenden, los árboles, los setos... la imagen es enigmática; es “still and peacefull” (tranquila y llena de paz)³⁹ dice Thomas a su agente cuando describe las fotografías de memoria, cuando todavía no las ha revelado y no ha encontrada aún la pista (“el detalle al que asirse” diría Bill), que le llevará a construir el sentido de lo que ve y convertir la escena en un pasaje inquietante, lleno de misterio ¿Es la fotografía (el “inconsciente óptico”) la que revela otra realidad o es la actitud del fotógrafo, su forma de involucrarse en la imagen, la que construye el sentido de lo que ve?

En un momento de la película de Antonioni, Thomas se reúnen en un restaurante con su agente y le muestra las fotografías que ha tomado en una pensión para *personas sin techo* donde ha pasado la noche haciéndose pasar por uno de ellos. Me parece interesante detenerme aquí porque pienso que esta escena marca una diferencia en la actitud frente a la realidad que tiene el protagonista.



39 Still es tranquilo en inglés pero también significa fotograma.

En el restaurante, el agente de Thomas mira las fotografías del hospicio sin detenerse, sin hacer ninguna pregunta. Thomas tampoco le interrumpe, todo lo contrario, parece estar distraído, ajeno a lo que las fotografías muestran, como si las imágenes no requiriesen palabras, como si *hablaran por sí misma...* A diferencia de la fotografía del parque, no hay espacio para la construcción de una ficción en las fotografías del hospicio para que el espectador añada algo a la mirada del fotógrafo. La realidad que muestran es demasiado evidente, demasiado rotunda.⁴⁰



40 En el sentido en el que hablaba Roland Barthes (véase página 58): "La perfecta legibilidad de la escena, su formulación, nos dispensa de recibir la imagen en todo su escándalo; la fotografía, reducida al estado del lenguaje puro, no nos desorganiza". Roland Barthes, "Photos-Shock" en *Mitologías*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1999, p. 71.

La diferencia entre las fotografías del parque y las del hospicio podría estar en la actitud de Thomas en uno y otro espacio. Al principio de la película, vemos a Thomas salir del hospicio. No sabemos muy bien lo que está ocurriendo, pero sí sabemos que lleva la cámara escondida dentro de una bolsa de papel. El fotógrafo, camuflado en el hospicio, evita correr el peligro de enfrentar su cámara con la mirada de los sujetos a los que fotografía a escondidas. Esta situación varía en la escena del parque, donde Thomas crea con su presencia una interferencia en el transcurso de los eventos (interrumpe la escena, discute con la mujer...) y construye todo una “ficción” en torno a unas fotografías que dejan espacio para ello. ¿Por qué Antonioni quiere subrayar estas dos formas diferentes de estar, de implicarse en lo real y de representar y relacionarse con la imagen? ¿Podría ser la forma de estar en lo real, a la hora de fotografiar, lo que permitiría al espectador incorporar algo más a lo que muestra la fotografía?

Tanto Jaar como Antonioni se preguntan por la forma de *estar* frente al acontecimiento, algo central en mi tesis.

3 MIRAR RUANDA A TRAVÉS DE LOS PERIÓDICOS

Ruanda comienza a estar presente en los periódicos a partir del siete de abril de 1994. El tener una fecha tan definida se debe a que, el seis de abril, el avión en el que viajaba el presidente ruandés, Juvenal Habyarimana, y el presidente burundés, Cyprien Ntaryamira, es derribado a su llegada al aeropuerto de Kigali, la capital ruandesa. Todos los ocupantes del avión mueren. Este suceso es utilizado por los miembros más extremistas del gobierno Hutu para comenzar el acoso y asesinato de la minoría Tutsi y de los Hutus moderados.

EL PAÍS, jueves 7 de abril de 1994

El aparato estalló cuando aterrizaba en Kigali

Los presidentes de Ruanda y Burundi mueren al ser atacado el avión en que viajaban

AGENCIAS. Kigali / Nueva York. Los presidentes de Ruanda, Juvenal Habyarimana, y de Burundi, Cyprien Ntaryamira, murieron ayer cuando el avión presidencial en el que viajaban estalló al tomar tierra en Kigali, la capital de Ruanda, y se convirtió en una bola de fuego, según informaron fuentes oficiales. Ambas presidentes regresaban a Ruanda después de participar en una reunión regional celebrada en Dar es Salaam, la capital de Tanzania. El aparato, un Mystere Falcon, quedó completamente calcinado tras la explosión y posterior incendio de la nave. El vicesecretario general del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, Chinmaya Gurekhan, aseguró anoche que, según el re-



Juvenal Habyarimana.

2 Africa Leaders Die, U.N. Says; Rocket May Have Downed Plane

By PAUL LEWIS
Special to The New York Times

UNITED NATIONS, April 6 — The Presidents of Rwanda and Burundi, two small and troubled Central African countries, were killed today in a plane crash, United Nations officials said. Rwandan diplomats said the plane had been hit by gunfire or a rocket as it approached the airport at Kigali, the capital of Rwanda.

The deaths of the two Presidents, Juvenal Habyarimana of Rwanda and Cyprien Ntaryamira of Burundi, were first announced by radio stations in the two countries, then by the French Embassy in Kigali, United Nations officials said.

The two men were returning from Dar es Salaam, Tanzania, where they and other African leaders had met in an attempt to end the ethnic warfare that has recently devastated Rwanda and Burundi. Fighting between the Hutu and Tutsi tribes in each country has left thousands dead, and hundreds of thousands of refugees have fled in recent months.

[Heavy fighting broke out around the presidential palace in Rwanda



The New York Times

on Thursday, hours after news of the deaths of the two presidents spread, Reuters reported residents as saying. The news agency said that explosions rocked Kigali but added that residents could not immediately tell who was fighting whom.]

The Defense Ministry said in a statement that the assassin who shot down the presidential plane was still

Continued on Page A10, Column 5

Artículos publicados en *El País* y el *New York Times* el 7 de abril de 1994.

En aquel momento Alfredo Jaar sigue los acontecimientos a través de la prensa:

Yo soy un fanático de la información. Leo varios diarios y revistas (actualmente estoy suscrito a unas cincuenta publicaciones), y trato siempre de mantenerme lo más informado posible. Estoy siempre hambriento de información. Estuve al tanto de lo que estaba ocurriendo en la ex-Yugoslavia; pero también me mantuve informado sobre lo que estaba ocurriendo en diferentes partes de África. Y si bien la pérdida de una sola vida es muy importante, lo que estaba ocurriendo en Ruanda era —al menos de lejos— más importante porque se trataba de un verdadero genocidio, el tercero de nuestro siglo. Me percaté de una terrible falta de reacción por parte de la comunidad internacional, y eso me preocupó muchísimo. Yo siempre he tenido la impresión de que el mundo olvidaba África; lo que estaba ocurriendo en Ruanda no le

interesaba a nadie porque se trataba de un país muy pobre y muy pequeño que no tenía ningún interés estratégico para las grandes potencias, ya que no hay petróleo ni otros recursos explotables (...)»⁴¹.

Consciente de la respuesta, quise insistir en ello durante la entrevista a Jaar en su estudio de Nueva York:

Lara García: ¿Qué Medios utilizaste para seguir los acontecimientos en Ruanda en 1994?

Alfredo Jaar: Lo seguí a través de la prensa. En aquel momento no existía Internet y yo leía entre tres y seis periódicos al día. Leía siempre los españoles, los franceses, los ingleses, algún que otro italiano... Además de los norteamericanos, leía mucho la prensa latinoamericana, sobre todo la argentina y la chilena; pero la información era como de segunda mano. El problema era que, en esa época, los periódicos llegaban con un día de retraso y no podía comprar el periódico que salía en Europa. Todas estas complicaciones generaban mucha tensión entre lo que leía en los periódicos norteamericanos y lo que leía al día siguiente, o dos días después, en un periódico europeo de España, Francia, Alemania o Inglaterra. Así seguí los acontecimientos (...) Obviamente a pesar de lo que está ocurriendo en Ruanda, el mundo sigue igual, las noticias siguen igual, el mundo sigue girando. Las noticias de Ruanda no eran un elemento más dentro de las noticias generales. A veces acaparaban la primera página, a veces no, otras veces no había nada en un día. Se incorporaban perfectamente dentro del balance de las noticias diarias, lo que era bastante chocante por la naturaleza de lo que estaba ocurriendo»⁴².

3.1 El gesto como respuesta: Primer Proyecto: A5 (1994)

El *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar empieza con un pequeño gesto como respuesta a la manera de la prensa de organizar la información, es decir, generar un orden de los acontecimientos de mayor a menor importancia y crear una prioridad en aquello que debe ser más o menos visible. En *A5*, Jaar varía la prioridad de lo visible:

41 Rubén Gallo, "Violencia e Imagen. Entrevista con Alfredo Jaar" en *Revista de Occidente* N° 297, Madrid, febrero del 2006, p. 146.

42 Entrevista con Alfredo Jaar en su Estudio de New York en junio del 2008.

A5 es una respuesta directa a algo que me llamó la atención. Después de un tiempo empezó a aflorar una fatiga en el reportaje de la crisis en Ruanda y la prensa se daba el lujo barbárico de hablar de miles de muertes, pero ya no lo hacía en la primera página, como aquella noticia horrible que sale en la página A5 (...) Los Medios nunca hacen el esfuerzo de ver. Están pasando muchas cosas en el mundo pero cuidado, de todo lo que ha pasado realmente, esto es remarcable, es destacable y estas son las otras cosas. Los periódicos no hacen eso, introducen noticias como la de A5 de forma que van adquiriendo menos y menos importancia...⁴³

A5 consiste en la sustracción de un artículo publicado en *The New York Times* el 13 de mayo de 1994. Este artículo se reproducía originalmente en la parte superior de la página 5 (A5) del periódico.

Jaar recorta y aísla el artículo original del periódico y subraya una parte del texto en amarillo fluorescente. Este fragmento subrayado es reproducido a gran tamaño sobre al artículo original.



In the meantime, thousands of bodies are washing down the Kagera River, which marks the border with Tanzania. The Lutheran World Federation in Geneva said it had begun clearing the bodies out of the river near where it empties into Lake Victoria in Uganda. It said the operation did not include collection of an estimated 25,000 bodies that already had washed into the lake.



El texto dice:

Mientras tanto, miles de cuerpos descienden flotando en el río Kagera que marca la frontera con Tanzania. La Federación Mundial Luterana en Ginebra ha dicho que había empezado a sacar los cuerpos del río cerca del lugar donde desemboca el Lago Victoria en Uganda. Se ha declarado que la operación no incluirá la recogida de unos 25.000 cuerpos aproximadamente, que ya han alcanzado el Lago.

Este primer proyecto es, como dice Jaar, una respuesta directa a la lectura de un periódico, una forma por tanto de actuar frente a la lectura de una noticia. *A5* formaliza una actitud a través de un gesto: leer, subrayar, recortar y ampliar para invertir el orden de lo visual que construye la prensa; un gesto a “contra-pelo”⁴⁴. Jaar propone otra forma de visualización, otra forma de dar importancia que pone a Ruanda en primer plano y se resiste a dejarlo pasar:

Una obra resiste, en este sentido, si sabe “dislocar” la visión; esto es implicarla como aquello que nos concierne, y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo; es decir explicarlo y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto⁴⁵.

44 “(...) un arte de la contra-información: otra manera de decir cómo “tomar la historia a contrapelo”. Tomo el concepto de George Didi Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, *op. cit.*, p. 41: .

45 “La contra-información sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. ¿Qué relación existe entre la obra de arte y la información? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación (...) Tiene cierta relación con la información y la comunicación en tanto acto de resistencia. ¿Qué misterioso lazo puede existir entre una obra de arte y un acto de resistencia, si los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni, muchas veces, la cultura necesaria para establecer una mínima relación con el arte? No lo sé. (...) No todo acto de resistencia es una obra de arte, aún cuando, en cierto modo, lo sea. No toda obra de arte es una acto de resistencia, y sin embargo, de cierta manera, lo es”. George Didi Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, *op. cit.*, p. 41. Véase también: Gilles Deleuze, “Qu’est-ce que l’acte de création?” en *Deux régimes de fous. Texte et entretiens. 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 300.

3.2 Re-formular la información: Segundo Proyecto: *Sin título (Newsweek) (1994)*

Para este segundo proyecto, Jaar recopila todas las portadas que la revista *Newsweek* publicó desde el 6 de abril de 1994 (fecha de la explosión del avión en el que viajaban el presidente de Ruanda y de Burundi) hasta que la revista dedica su primera portada al genocidio ruandés, el 1 de agosto de 1994, semanas después del final de las masacres.

Entre abril y junio de 1994 murieron aproximadamente un millón de personas. Y para darte un ejemplo de la falta total de solidaridad y de reacción, las revistas *Times* y *Newsweek* no dedicaron portada a Ruanda hasta el primero de agosto de 1994, cinco meses después de que empezara la masacre. Todavía entonces, estas revistas sólo hablaban del éxodo masivo de refugiados ruandeses. No se habló de genocidio, y estamos hablando de un millón de personas muertas en un país de ocho millones de habitantes, lo que equivaldría a cinco millones de muertos en Estados Unidos en unos meses⁴⁶.

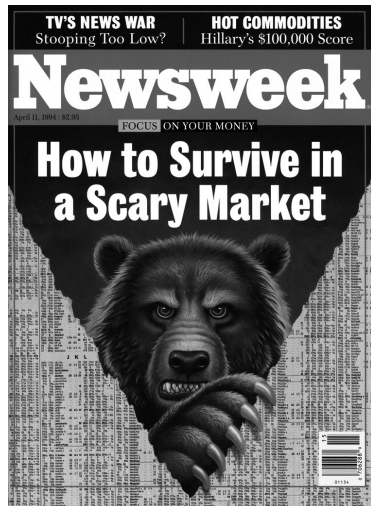
Jaar coloca junto a cada portada un texto que, a modo de cronología, informa de lo que estaba ocurriendo en Ruanda en el momento de cada publicación. De esta forma trastoca, como desarrollaré en el Libro Tercero, el peso de lo visible y lo invisible establecido, en este caso, por la prensa y crea otras políticas posibles de lo visible:

Hay por tanto, en la base de la política, una “estética” que no tiene nada que ver con esa “estetización de la política”, característica de la “era de las masas”, de la que habla Benjamín. Esta estética no debe entenderse en el sentido de una incautación perversa de la política por una voluntad del arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos ceñimos a la analogía, puede entenderse en un sentido kantiano, en su momento revisado por Foucault, como el sistema de las formas que, a priori, determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quien tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.

46 Cita de Alfredo Jaar en Rubén Gallo, “Violencia e Imagen. Entrevista con Alfredo Jaar”, op.cit., p.146.

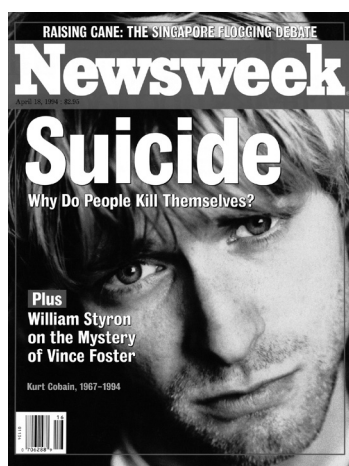
A partir de esta estética inicial, puede plantearse la cuestión de las “prácticas estéticas” tal y como la entendemos, es decir, formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que “hacen” con respecto a lo común. Las prácticas artísticas “son maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus maneras de ser y las formas de visibilidad⁴⁷.

6 de abril de 1994



El avión en el que viajaban el presidente de Ruanda y el presidente de Burundi es derribado a su llegada al aeropuerto de Kigali, la capital de Ruanda. Sus muertes provocan masacres de la minoría tutsi y de hutus moderados en Kigali y en todo el país. El Frente Patriótico Ruandés, que se encuentra a lo largo de la frontera norte de Ruanda, empieza una nueva ofensiva.

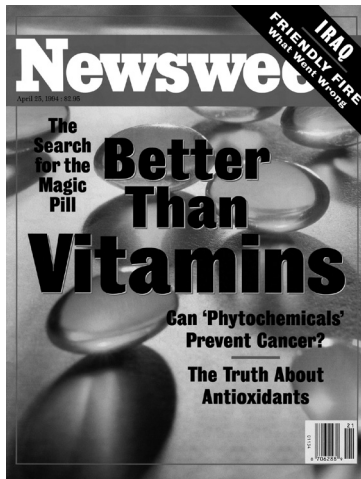
12 de abril, 1994



47 Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Consorcio de Salamanca, 2002, pp. 16-17.

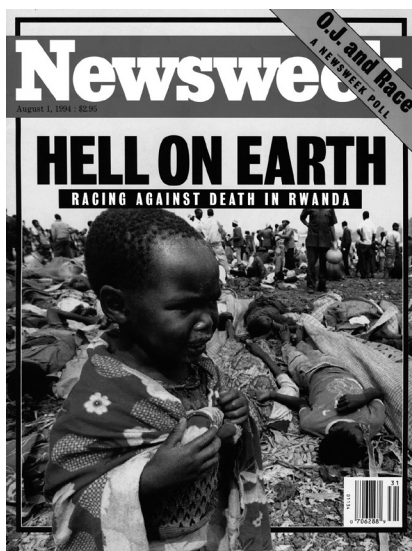
EL gobierno interino de Ruanda se marcha de Kigali a la ciudad de Gitarama. Informes oficiales estiman que al menos 25.000 personas han sido asesinadas en Kigali durante los primeros cinco días de violencia.

21 de abril de 1994.



La resolución 912 del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas reduce las fuerzas de paz de Naciones Unidas de 2500 a 270 efectivos.

1 de agosto, 1994



Newsweek dedica la primera portada a Ruanda.

En el transcurso de las intervenciones públicas que Jaar ofrece sobre su trabajo en museos, instituciones, universidades, *Sin título* (Newsweek) se formaliza apoyada con la intervención directa del artista y al menos en este momento,

la conferencia pasa a ser una obra de arte. La sala mantiene la luz tenue mientras las portadas de la revista *Newsweek*, previamente seleccionadas, se van proyectando una a una por orden cronológico: 6 de abril, 20 de abril, 3 de mayo... hasta el 1 de agosto. Las imágenes se mantienen en la pantalla durante unos segundos. En este espacio de tiempo, Jaar interviene sobre cada una de ellas, leyendo con voz severa y modulando su tono de voz en función de la información que va dando sobre los acontecimientos que tenían lugar en Ruanda.

En un trabajo anterior —que pienso es antecedente directo de este: *Buscando África en LIFE* (1996)— Jaar recopila todas las portadas de la revista LIFE hasta la fecha de la exposición, con la idea de buscar entre ellas, alguna portada dedicada a África.



Alfredo Jaar, *Buscando África en LIFE*, 1996

Este trabajo se formaliza en un panel donde se reproducen, en pequeño formato, todas las portadas de la revista ordenadas cronológicamente. En el panel no hay ningún apunte, nada señalado, nada subrayado. Jaar recopila las portadas, las ordena y las expone todas juntas. *Buscando África en LIFE*, hace visible la política de visualización de la revista LIFE, en cuyo orden, África no tiene un lugar preferente. De esta forma, lo que queda fuera, es decir lo que no vemos en LIFE, pasa a ser el elemento más pesado y deja de ser invisible aunque no encontremos nada sobre África en las portadas de la revista.

Otro ejemplo de esta forma de trabajar “a contrapelo” del orden visual establecido por los medios es una obra de 1984, *If it concerns us, it concerns you* (si nos concierne a nosotros, te concierne a ti), en la que Jaar interviene el cartel de promoción de los informativos de la tarde de la CBS en el metro de Nueva York.



Alfredo Jaar, *If it concerns us, it concerns you*, 1984

En el poster original se reproduce un retrato frontal de uno de los presentadores del canal de televisión (Channel 2), y a la altura del pecho se puede leer el slogan de la campaña: “If it concerns you, it concerns us” (Si te concierne a ti, nos concierne a nosotros). Jaar coloca media docena de carteles intervenidos en el metro. La operación consiste en una variación mínima que consiste en cambiar el orden de las frases: “If it concerns us, it concerns you” (si nos concierne a nosotros, te concierne a ti).

De esta forma, pone en evidencia la manera de actuar de las noticias de televisión que dictan en su forma de organizar la información los intereses de los espectadores⁴⁸.

48 Para completar el análisis de esta obra de Jaar, véase: Nancy Princenthal, *The FIRE this time: Alfredo Jaar's Public Intervention 1979-2005*, Milán, Edizioni Charta, 2005.

4 SITUARSE EN EL LUGAR DONDE JAAR COMIENZA A MIRAR RUANDA

4.1 Introducción

Para comprender la posición que adopta Jaar en el *Proyecto Ruanda* frente a la cobertura que hizo la prensa del genocidio, lo acertado de las estrategias que desarrolla, y para llevar a cabo una respuesta a estos dos primeros proyectos que acabo de presentar, decidí situarme en el lugar donde Jaar comenzó a mirar Ruanda a distancia en 1994. Para ello, he revisado las noticias publicadas sobre el genocidio ruandés en cuatro de los periódicos occidentales que Jaar utilizó para mirar Ruanda a distancia⁴⁹:

Al inicio de la investigación, mis fuentes fueron *The New York Times*, *Libération*, *Le Monde*, *El País* y *The Guardian*. Es muy interesante ver cómo algo puede aparecer en una parte y no en otra; o le dedican la primera página en uno o una sección muy breve en otro. He aprendido a leer entre líneas, y a sopesar las noticias que aparecen en diversos medios. A partir de aquí, traté de formarme mi propia idea de los hechos. Pero al principio, la información la encontré en estos cinco diarios⁵⁰.

Quisiera volver a resaltar aquí que, en el momento en el que Jaar sigue lo que sucede en Ruanda, no existe Internet y la televisión no fue nunca el medio elegido para mirar a distancia. El seguimiento de los acontecimientos que el artista llevó a cabo en 1994, es exclusivamente a través de los periódicos occidentales. Por este motivo el análisis que presento es exclusivamente de la prensa escrita. Soy consciente de que dejo de lado la información televisiva y radiofónica que se dio del acontecimiento, así como cualquier otra forma de información o de cualquier otro lugar de los que presento aquí. No pretendo hacer un estudio sobre las formas de cubrir el suceso, sino que mi punto de partida es ofrecer una perspectiva de la visión de Jaar sobre Ruanda cuando trabaja utilizando la información obtenida en los periódicos. No se trata, ni

49 La formalización de esta revisión de los periódicos es un archivo de imágenes y texto de los artículos que introduciré al final de este Libro Primero y que presentaré ante el tribunal el día de la lectura de la tesis.

50 Rubén Gallo, "Violencia e Imagen. Entrevista con Alfredo Jaar (...)", op.cit., p.146.

mucho menos, de realizar un análisis de los usos de las imágenes en los periódicos, ni de llevar a cabo una crítica al trabajo del periodismo. Se trata de iniciar una búsqueda del lugar donde periodismo y arte se cruzan para tomar, después, diferentes direcciones a la hora de pensar, contextualizar y dar a ver el acontecimiento. De aquí mi interés en poner en duda, o mejor dicho en suspenso, el significado de la palabra *información*.

4.2 Archivo de los artículos de cuatro periódicos occidentales sobre el genocidio de Ruanda publicados entre el 6 de abril y el 1 de agosto de 1994: *El País*, *The New York Times*, *The Times*, *Le Monde*.

El punto de inicio del archivo es la fecha del atentado contra el presidente ruandés y su homólogo burundés el 6 de abril de 1994. Tres meses después del atentado, a principios de julio, el FPR controla definitivamente Kigali después de desplazar al gobierno interino hutu hacia el oeste del país y hacerse con el control de la mayor parte del territorio. Extenderé la presentación de la documentación del archivo hasta el día 1 de agosto, fecha en la que la revista *Newsweek* dedica su primera portada al genocidio como hemos visto en la obra de Jaar: *Sin Título (Newsweek)*, presentada anteriormente.

En un principio la idea del archivo era presentar todas las noticias sobre el genocidio que había encontrado en los cuatro periódicos y organizarlas por días. En el proceso de producción de este primer bloque de información, dejé de lado todas las noticias que hablaban de otros sucesos que tuvieron lugar al mismo tiempo que el genocidio de Ruanda: elecciones en Sudáfrica, inmigración haitiana a EEUU, corrupción en el gobierno socialista español, la intervención de la ONU en Bosnia... Una vez realizado este primer bloque de artículos, el material que obtengo es enorme y resulta un bloque de imágenes y textos difícil de descifrar. Si bien por un lado me interesaba presentar todo el material, tengo la impresión de que eludo la responsabilidad de ejercer una lectura mucho más concreta y elaborada del documento, donde tengo que tomar decisiones sobre lo que muestro y lo que no. Aunque el desorden de la información que obtengo en esta primera fase me resulta formalmente más acorde con las dificultades al construir un orden menos confuso del desarrollo del genocidio. Finalmente decido tratar de elaborar un diálogo con el material y de alguna manera me parece que tomo la responsabilidad de seguir contando/ cortando, en otras palabras: trato de “tomar posición”. Este diálogo con

el documento conforma una política de lo visible que entraña tejer el discurso entre titulares, imágenes, textos, pies de página, pies de fotos. Una elección entre lo que doy a ver; en primer, en segundo, en tercer plano... y lo que dejo de lado para *re-presentar*⁵¹ el material presentado por la prensa en 1994.

Lara García: ¿Cómo se lee un periódico?

Alfredo Jaar: Hay periódicos que ni siquiera se pueden leer. Hay periódicos que lo dicen todo en su puesta en escena: con ver las fotos, el largo de los artículos, los títulos, ya lo entiendes todo. Hay otros periódicos que se leen y uno aprende cosas, pero todo lo que se aprende a través de un periódico, como tú decías antes, es bastante limitado... Hoy en día, la única manera de leer un periódico es tener información previa para poder traducir lo que el periódico está diciendo si no, el nivel que uno adquiere a través de la lectura de un periódico es bastante limitado (...) Todos tenemos una cierta distancia física y una distancia política con la información. Básicamente mi manera de ver el mundo tiene que ver con cómo leo los Media, incluso leyendo las mismas fuentes no vemos el mundo de la misma manera. Hay que aprender a leer entre líneas. Uno tiene una cierta cantidad de información y la toma “at first valiu”, tal y como se nos da, “lo que dicen es lo que es”. Otra gente traduce lo que le cuentan y sabe que, en el fondo, están diciendo otra cosa. Uno aprende a leer entre líneas y a sopesar las noticias que aparecen en diversos medios. A partir de aquí, trato de formarme mi propia idea de los hechos. Cuando hay algo que me interesa, tengo ocho o diez puntos de vista diferentes de la misma información, de forma que ésta es mucho más completa (...)⁵².

La idea es realizar una “lectura entre líneas” de los cuatro periódicos occidentales con los que he trabajado y ponerlos en relación con la cronología de los hechos del genocidio que realiza Alison Des Forges⁵³ y que coloco en la

51 “¿Huellas fantasmales sin representación? ¿Volver a cantar, volver a cortar el pelo no es re-presentar?”. Tomo la idea de re-presentar del texto de Aurora Fernández Polanco en *Shoah y el debate “Lanzman(moisés)/ Godard(San Pablo)*, op. cit., p. 19:

52 Entrevista a Alfredo Jaar, Estudio del artista en Nueva York, junio del 2008.

53 Alison Des Forges trabajó para la ONG *Human Right Watch* sobre el genocidio de Ruanda. Publicó un extensa investigación que he utilizado constantemente a lo largo de la tesis: Véase, Human Rights Watch Federation International des Ligues Des Droits de L’Homme, dirigido por Alison Des Forges, *Aucun témoin ne doit survivre. Le genocide au Rwanda*, Paris,

parte superior de cada página del archivo coincidiendo con el día de publicación de las noticias:



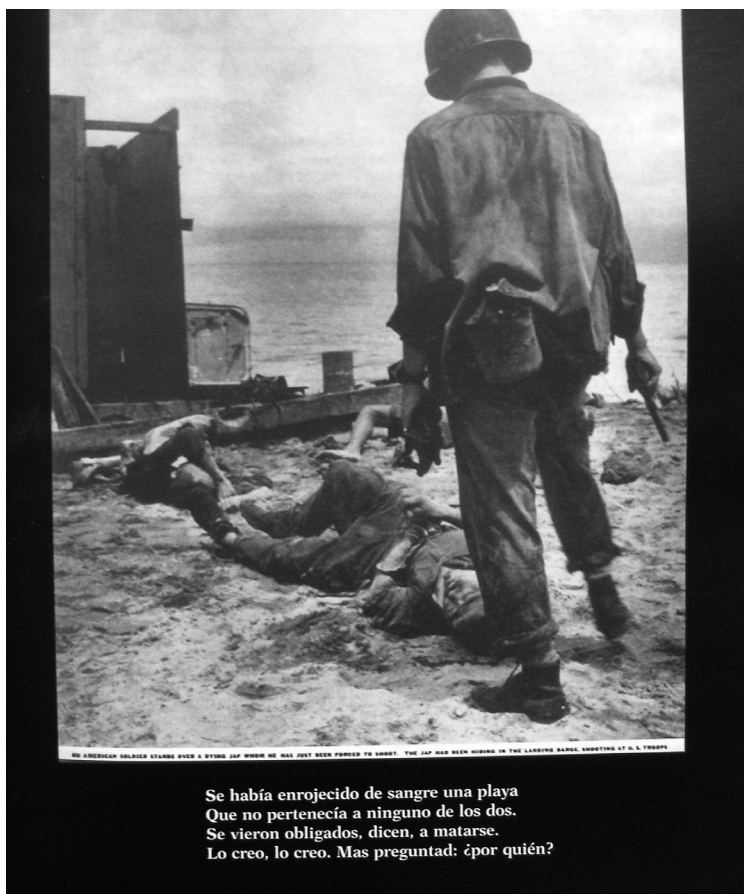
El trabajo con los periódicos: la búsqueda en las hemerotecas, la re-visualización y selección, fotocopiado del micro film, lectura, recorte y montaje... Hace que cada vez me encuentre más familiarizada con la información que manejo. De alguna forma voy haciendo del material de los periódicos “mi material”, en un proceso muy parecido al montaje cinematográfico que se hacía con tijeras, recortando el negativo y volviendo a pegarlo. En este sentido, me interesa señalar, como referencia para este archivo, el libro de Brecht, *ABC de la guerra*⁵⁴:

A menudo se le veía, dice sobre Brecht, con tijeras y pegamento en la mano. Lo que tenemos aquí es el resultado de “corte y confección” del poeta: imágenes de guerra ¿Por qué imágenes? Porque para saber hay que saber ver (...) Pero ¿por qué había sido necesario recortar esas imágenes y montarlas en otro orden, es decir, desplazarlas a otro nivel de inteli-

Karthala, 1999. La cronología que he incluido en el archivo junto a los periódicos fue escrita por Alison Des Forges y publicada en el libro de Gilles Peress, *The Silence*, New York, Scalo, 1999.

54 Bertold Brecht, *ABC de la Guerra*, España, El Caracol, 2004.

gibilidad, de legibilidad? Porque un documento encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente; por ejemplo: “un soldado americano está ante el cadáver del soldado japonés”. El observador ve el triunfo sobre el Japón de Hitler. Pero la foto contiene otra verdad más profunda: el soldado americano es el instrumento de una potencia colonial en lucha contra otra potencia colonial. La fotografía documenta sin duda un momento en la historia del pacífico, pero una vez montada con las otras —y con el texto que la acompaña— induce eventualmente a una reflexión más avanzada sobre los envites profundos de la entrada americana en la guerra contra el eje Berlín-Roma-Tokio⁵⁵.



Bertold Bretch, *ABC de la Guerra*, 1955

Se había enrojecido de sangre una playa
Que no pertenecía a ninguno de los dos
Se vieron obligados dicen a matarse
Lo creo, lo creo. Más preguntad: ¿por quién?

55 George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 41.

El periódico generalmente se lee “mientras se toma un café, se va a trabajar, se espera el autobús...”. No hay un trabajo de construcción, sólo una lectura distraída, la información se *toma* pero no se *elabora*. Jaar lee el periódico entre líneas y convierte la información en un proceso de elección de fuentes y de edición del material. No deposita en los medios la tarea de informar sino que, dada la complejidad de formas que nos conectan con el mundo, la información es el resultado de una compleja construcción subjetiva y de aquí la necesidad de tener presente el carácter inconcluso de toda construcción de lo real. La forma de construir esta *realidad* sigue los parámetros de una ficción, como hemos visto en el análisis de la película *Blow up* de Antonioni. Esta construcción subjetiva se aleja de la versión única, aparentemente objetiva y cerrada que ofrecen los medios y ofrece una construcción de lo real que parece proclamar siempre su carácter abierto y desconocido. No se trata de que todo se vuelva visible o cercano, sino que lo invisible y lo lejano formen parte de nuestra forma parcial y subjetiva de percibir el mundo. De esta forma, lo incomprensible también tiene lugar, haciendo posible que nos enfrentemos a ese inabarcable inherente en todo acto de violencia, y en todo gesto de dolor.

A continuación reproduzco algunas páginas del archivo que llevaré al tribunal el día de la lectura de la tesis:

14 de Abril

Le Monde

French
Guns,
Rwandan
Blood

By Frank Smyth

THAWTHORNE, N.J. — The horrendous violence that has seized the tiny African republic of Rwanda is not as random as it looks. For the members of the Akazu, the ruling clan around the late President Juvénal Habyarimana, the only way to retain a 21-year monopoly on power was to kill their enemies as fast as they could. And until yesterday, when anti-Government rebels overran the capital of Kigali, that brutal clique was getting help from an unlikely quarter: France.

Rwanda was a Belgian protectorate until it gained independence in 1962, and until recently it got most of its military aid from Belgium. But Belgian law prohibits any lethal aid to a country at war. In 1975, two years after he seized power by deposing the President who had appointed him, Mr. Habyarimana signed a military cooperation agreement with France. When the rebel guerrillas of the Rwanda Patriotic Front (harbored and largely armed by neighboring Uganda) invaded in 1990 and again last year, it was France that rushed in combat troops, mortars and artillery to help the Government.

Why France? Rwanda is "nobody's" idea of a choice colonial prize," as *The Economist* tartly put it. It has few resources, little industry and a lot of AIDS. Like its neighbor Burundi, it has been torn by decades of ethnic strife between the Hutu and the Tutsi. But French is an official language — even though one in six adults are fluent in it — and that counts for a great deal. France has invested heavily in Francophone Africa and provides military and financial aid to a network of its own former colonies. Mr. Habyarimana was a friend of President François Mitterrand.

France's commitment to the Habyarimana regime was underscored by its recent subsidy of Rwanda's purchase of 35 million in arms from Egypt. A contract signed in Kigali in 1992 includes a full arsenal of mor-

How a brutal gang
held on so long:

tars, long-range artillery, plastic explosives and automatic rifles. Payment was guaranteed by the nationalized French bank Credi Lyonnais.

Nor has France had much to say about Rwanda's atrocious record on human rights. Mr. Habyarimana — who died with the President of Burundi in a suspicious plane crash last week — was a classic despot, ruthless and corrupt. He installed relatives and cronies in key ministries, the Army and a paramilitary militia. (This group is known as the Akazu.) When the rebels, who are largely Tutsi, invaded in 1990, the Akazu incited a policy of ethnic cleansing. Carrying placards of Mr. Habyarimana above their heads, local officials and militiamen organized mobs of agitated Hutu. They killed thousands of Tutsi, while Tutsi killed hundreds of Hutu. Victims were hacked to death with machetes.

Last August, Rwanda and the rebels agreed to end their three-year war, and six months later the President agreed to a transitional government, dividing ministerial posts three ways: among the Akazu, Hutu opposition parties led by Prime Minister Agathe Uwilingiyimana, and Tutsi representatives. Among these groups, the Akazu was the most reluctant to share power.

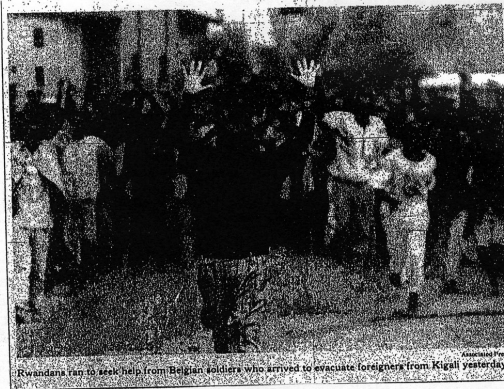
Hours after the President was killed last Wednesday, his Presidential Guard went on a rampage. They killed Prime Minister Uwilingiyimana, along with Belgian peacekeepers who had tried to save her, most

other opposition party members, priests and nuns, journalists and human rights monitors. Militiamen and soldiers under irregular command randomly attacked Tutsi or anyone suspected of being one.

Now the Government forces are in retreat, killing and burning as they flee. If the rebels take control, they have said that they will share power with other parties; the world will have to wait to see.

For how, the horror in Rwanda should serve as a grim lesson in the dangers of imperial reach. Of 21 French-speaking African regimes, most are dictatorships with scant respect for human rights. In January, when France devalued the currency used by 14 of these nations, it sent a welcome signal that it would cut back its subsidy of their economies. But its military policy lags behind its economic one; in propping up the Rwandan regime for so long, it bears part of the blame for the current bloodbath.

Frank Smyth is author of "Arming Rwanda," a report published last July by Human Rights Watch.



Rwandans ran to safety from Belgian soldiers who arrived to evacuate foreigners from Kigali yesterday.

24 de Abril

AÑO X, NÚMERO 445 / DOMINGO 24 DE ABRIL DE 1994

EL PAÍS

DOMINGO



Los cuerpos de centenares de hutus asesinados el 12 de abril yacen ante la iglesia de Musha, en el interior de Ruanda.

La maldición de África

El enviado especial de EL PAÍS relata el viaje al infierno tribal de Ruanda

África no existe. Es una ficción. Un espejismo de la geografía. África fue un sueño de un tal Stanley, la obsesión de un tal Livingstone, una colección de cromos de razas del mundo en las chocolatinas de Nestlé, un acre rumor de buques negros, una costa que doblegaron los portugueses para encontrar las verdaderas Indias. **África es un espejo.** Maldad, se moja los labios en el océano Índico. Un delfín despreciable en el libro de contabilidad de la especie. Una sangría de hombres que no cuentan en la búsqueda de la influencia. Como dice un viejo libro de historia: "Un lugar inhóspito, tierra poco agradable, clima penoso. En África, la lucha por la vida es encarnizada. La existencia de las plantas, de los animales y de los hombres está constantemente amena-

zada. El insecto es más peligroso que la fiera, y el microbio más que el insecto". De vez en cuando, de la oscuridad de África brota una llamarada que por un instante ilumina el teatro del mundo, como ahora mismo en Ruanda: el presidente es asesinado, la venganza arranca la vida a diez cerros azules blancos, las matanzas de una etnia a manos de otra ponen en peligro las vidas de los misioneros blancos, la sangre se convierte por unas horas en un escándalo, hasta que los últimos testigos abandonan el campo camuflado de sus refugios en el hemisferio superior del mundo. África vuelve a cumplir su maldición, y las buenas conciencias de Occidente se ponen a salvo: tribalismo, matanzas salvajes, crueldad incomprendible, nada que hacer, inútil ayuda, corrupción, negros. Pero no es esa la verdadera maldición de África, sino haber sido un botón precioso sustrado hasta la extenuación: desde los tiempos de la esclavitud (cuatro siglos de sangría

humana) hasta los albores de la colonización, el reparto entre las potencias, el trazado de fronteras abusivas con una regla sobre la carne inocente del mapa y de los pueblos esparcidos en él, la creación de minorías corruptas, la explotación intensiva de las riquezas, la consideración del hombre negro como un ser inferior (tanto por los partidarios del Islam como los del Dios cristiano) y la utilización de África como una tina para el esparcimiento y el abuso. Esta es la historia de un viaje al corazón del horror: la Ruanda de estos días, donde decenas de miles de cadáveres alientan una tierra que no parece saciarse nunca. Éste es un intento de explicar las tinieblas desde el palacio del dolor de la vida. En África a la culpa de los colonizadores que no consiguen abandonar los primeros polvos de la historia. Ésta es la historia de un viaje al corazón del mundo y la explicación de un resplandor.

EL MIEDO. Ruanda es una uña en el centro del vasto mapa de África. De allí comienzan a llegar noticias pavorosas. A la muerte en un accidente aéreo, que tiende todos los vicios de un atentado, del presidente del país, Juvenal Habyarimana, y de su homólogo burundés, Cyprien Ntaryamira, el 6 de abril, la violencia llena de cadáveres las calles de la capital del país, Kigali. Diez cerros azules blancos son sacados tras sufrir una larga sesión de tortura por intentar proteger a la primera ministra, Agathe Uwilingiyimana, una de las mujeres que con más ahínco había luchado por convertir a Ruanda en una verdadera democracia, en la que la mayoría huta (el 85% de la población) compartiera el poder con la minoría tutsi. Las primeras imágenes que salen de la noche de Ruanda evocan las de un disparate de un Financiero de Goya que hubiera viajado al Ecuador: machetes, mazas, lanzas, flechas, algunas armas automáticas aplicadas.

Pasa a la página 2

28 de Abril

Le Monde

Deuxième jour des élections multiraciales

Les Sud-Africains ont voté en masse malgré la poursuite des attentats

Au moment où les bureaux de vote ouvraient, pour le deuxième jour d'un scrutin qui doit se terminer jeudi soir, une bombe a explosé, mercredi 27 avril, peu après 7 heures, devant l'aérogare internationale de Johannesburg, faisant une vingtaine de blessés. Vingt et une personnes ont, depuis dimanche, trouvé la mort dans quatre attentats à l'explosif, mani-

festement commis pour dissuader les gens d'aller aux urnes. Convoqués aux urnes mardi, les personnes âgées, les malades et les membres des forces de sécurité ont accompli leur devoir sans aucun incident majeur. Mercredi, de longues files d'attente s'étaient formées, notamment à Soweto, bien avant l'ouverture des bureaux de vote.

JOHANNESBURG

de notre correspondant

Malgré les attentats, des dizaines de milliers d'électeurs ont voté dans le calme, mardi 26 avril. De nombreuses difficultés d'ordre matériel ont retardé les opérations de vote, mais aucun incident particulier n'a marqué la première journée des élections qui se termineront jeudi.

Au deuxième jour, mercredi dès l'aube, dans un froid piquant, des milliers d'électeurs faisaient déjà la queue devant les bureaux de vote des townships de la région de Johannesburg, bien

avant l'ouverture à 7 heures du matin. Le président du Congrès national africain (ANC), Nelson Mandela, et Mangosuthu Buthezi, président de l'Inkatha, ont voté tous deux au Natal, dès l'ouverture des bureaux, tandis que le président De Klerk votait à Pretoria, un peu plus tard dans la matinée.

Mardi, une minute avant minuit, le drapeau orange-blanc-bleu de l'ancienne République sud-africaine a été amené dans les neuf capitales provinciales du pays et remplacé par un nouvel emblème bariolé. Sur le parvis de l'hôtel de ville de Johannesburg, fixé dans un impeccable garde-à-

vous, un officier au bord des larmes saluait les anciennes couleurs descendant du mât. En quelques minutes, un orchestre de jazz se transformait en fanfare militaire pour accompagner la cérémonie, jouant l'ancien hymne national, *Die Stem*. Puis il jouait le nouveau, *N'kosi Sikelel i Afrika* (Dieu bénisse l'Afrique).

Quelques centaines de personnes à peine, dont une majorité de journalistes et de photographes, assistaient à cette cérémonie convoquée dans la discrétion, en présence de rares dignitaires locaux et de quelques figures dirigeantes du pays, dont Winnie Mandela. Lorsque l'ancien drapeau descendit de son mât, la petite foule, composée en majorité de Blancs à l'allure d'étudiants tardifs, trépingna, certains baissant le pouce comme César vouant les gladiateurs à la mort.

Puis ils levèrent le poing pour saluer la montée du nouveau drapeau, une minute après minuit. A cet instant, tout ce qui restait de l'organisation juridique et administrative issue de l'apartheid a formellement disparu, notamment les *homelands* qui en étaient l'expression la plus connue.

L'émotion était plus dense et, certainement, mieux partagée quelques heures plus tôt, dans les cités noires de Johannesburg.

GEORGES MARION

Lire la suite page 3

Les massacres au Rwanda



Like most

RWANDA

« Kigali s'est vidée —
des trois quarts de sa population »
témoigne un délégué de la Croix-Rouge

Soumis à une règle de discrétion qu'il considère comme la garantie de sa neutralité et de son efficacité, le Comité international de la Croix-Rouge (CICR) se fait rarement entendre et il est encore plus inhabituel que l'un de ses délégués soit autorisé à témoigner publiquement. Devant la «catastrophe sans précédent» qui se déroule au Rwanda, l'institution a libéré le chef de sa délégation à Kigali de son devoir de réserve. Le CICR a chiffré mardi 26 avril à plus de 100 000 morts le nombre de victimes des massacres et combats qui se déroulent au Rwanda depuis le 6 avril.

En poste au Rwanda depuis juillet 1993, Philippe Gaillard, trente-huit ans, ne pas qu'il le Rwanda, dans le cadre des affrontements. Il dirige une unité de la Force armée rwandaise, réduite désormais de cinquante à quinze membres, et présente seulement à Kigali depuis que les deux délégués à Butare, dans le sud du pays, ont assisté samedi dernier à un massacre à l'intérieur même de l'hôtel qui leur servait de bureau de délégation - le même jour, au moins 170 personnes étaient achevées à l'hôpital de la ville (le Monde du 26 août).

Depuis que, dimanche, quatre femmes évacuées par ambulance par la Croix-Rouge rwandaise ont été tuées par des miliciens à un barrage à Kigali,

« Aller chercher les blessés pour qu'ils se fassent tuer, ça ne sert à rien. » Mardi soir, Philippe Gaillard, au téléphone, avait la voix un peu désabusée : « Si je ne parle pas, je ne sais pas qui parlera pour les Rwandais. »

Nettoyage avec des camions-bennes

« Aujourd'hui, j'étais très optimiste. Pour la première fois depuis le 6 avril, les canons se sont tus, et nous avons cru que le cessez-le-feu était respecté. Mais à 18 h 30, il y a eu un

d'échange à l'arme lourde entre le FPR et les forces gouvernementales. Le FPR cherche à atteindre le ministère de la défense et l'état-major des forces gouvernementales. La délégation du CICR, et notre hôpital de campagne se trouvent sur la même colline et sont donc la cible.

gouvernementales Interhamwe, cela veut dire « tous unis ». Ils disent qu'ils souhaitent que les massacres cessent le plus tôt possible, s'engagent à ce que les suspects qu'ils pourraient arrêter ne soient pas tués sur-le-champ, mais remis aux autorités compétentes, et reconnaissent que les blessés transportés par la Croix-Rouge doivent être respectés. Le communiqué est passé deux fois sur les radios. C'est fondamental, ici, les radios. Au Rwanda, la télé n'existe que depuis une année. Les gens vivent l'oreille collée au poste.

« Kigali s'est vidée des trois quarts de sa population. Les victimes ont été tuées principalement à coups de machette et de couteau, et non pas par balles. Il y a peut-être encore quelques personnes terrorisées terrées au fond de leurs maisons qui doivent commencer à mourir de faim. Dans les rues, il y a de moins en moins de cadavres. La préfecture a fait un nettoyage avec des camions-bennes. Il faut dire que les responsables mêmes des violences se sont retrouvés avec tous ces cadavres sur les bras, à côté d'eux. Il faut imaginer ce que cela peut donner.

Il y a des milliers de gens réfugiés au stade national, à l'hôpital du Roi-Feydal, sous la protection des « casques bleus ». A l'hôtel, des Mille Collines, ils sont au mois 500. L'église de la Sainte-Famille n'est pas gardée par l'ONU, et les gens ont peur. Il y a régulièrement des tués à l'intérieur. Nous avons essayé d'aller y distribuer de la nourriture: il a fallu arrêter. Cela attire les gens des barrages, qui ont faim aussi. Les barrages sont tenus par des gamins de quinze ans armés de machettes et de grenades qui boivent de la bière dès le matin parce qu'ils ont le ventre vide.

« Demain, on aimerait faire deux exercices. A Gyangugu, à la frontière zairaise, il y a 5 000 réfugiés, d'après deux délégués qui sont allés là-bas. Et il y a aussi 350 orphelins en danger de mort à Kisini. On veut proposer aux autorités rwandaises, les militaires, les préfetures, d'organiser leur évacuation sur le Zaïre ».

C. Ls.

Le retour de Médecins du Monde. - L'association humanitaire Médecins du Monde, qui avait quitté le Rwanda au début du mois, a annoncé mardi 26 avril avoir envoyé trois tonnes de matériel et une équipe chirurgicale à Gahini, à l'est de Kigali. Selon MDM, l'équipe arrivée sur place a constaté que « d'impor-

May 11-12 UN High Commissioner for Human Rights visits Rwanda. His report, issued a week later, calls the situation "a human rights tragedy of unprecedented dimensions." He asks for "effective international action" and says that those responsible for the atrocities must know that they cannot escape personal responsibility for what they have "carried out, ordered or condoned."

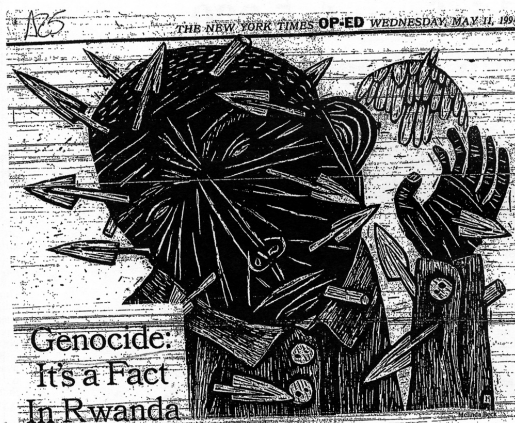
11 de Mayo

EL PAIS

'Muere un 'casco azul' en Ruanda

Los combates en Kigali, la capital de Ruanda, se intensificaron ayer, especialmente en la zona del aeropuerto, donde un cuervo azul de nacionalidad ginecense resultó muerto al ser alcanzado por una granada de mortero. Los rebeldes tutsi avanzan hacia los cuarteles de las fuerzas gubernamentales, huyendo en el citado aeropuerto. — RUTA-TEA

The New York Times



Genocide: It's a Fact In Rwanda

By Alison Des Forges

The genocide in Rwanda began on April 6, when extremist Hutus used the death of President Juvenal Habyarimana as a pretext for slaughtering members of the Tutsi minority. Five weeks and 100,000 lives later, the killing goes on.

Governments hesitate to call the horror by its name, for to do so would oblige them to get signatories to the Convention for the Prevention of Genocide, including the United States, are legally bound to "prevent and punish" it.

Yet whether or not we call it genocide, our Government and others must pledge never to aid a regime built on the bodies of 200,000 maimed civilians. In the past, donor nations and the World Bank have acted jointly in Rwanda, and they must act together now, with President Clinton leading the way. He should call on the World Bank and other nations to cut off every penny of aid to a regime built on mass

slaughter.

The statement would cost nothing, and it could do a great deal to undermine the Rwandan extremists. Modern areas exist in the military and political structures, but they have remained quiet, partly because they are intimidated by their highly organized though

less numerous Tutsi power. Because many of them expect to benefit if the extremists win, if they knew that the

murderers were bound to fail, and

any government in a country as poor as Rwanda must fail, it refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

aid. Rwanda must fail, if refused all

international aid — they would begin to starve them.

The White House has called on Rwandan military leaders to do everything in their power to end the slaughter, but it needs to do more. Public appeals should be made to the head of the radio station that broadcasts only incitement to genocide, and to the heads of the two parties that sponsor the murderous militia. Naming the killing may not influence those with the bloodiest hearts, but it would deter others who do not want the kind of notoriety Mr. Clinton should make a special appeal to President François.

Today, a U.N. vote on troops to save civilians.

Mitterrand of France, who has been a steady supporter of the Government, to demand that the killing stop.

Representatives of the self-proclaimed Government are making rounds of foreign capitals seeking support. The U.S. and Britain have refused their visa applications, but France and Egypt have received them. The U.S. should also refuse applications to deny them admission and refuse them a hearing at the United Nations.

Unfortunately, we cannot hope to turn the situation around at so little cost. Today the Security Council is to consider a resolution by New Zealand that would return a significant U.N. force to Rwanda. These troops would go

THE TIMES SATURDAY MAY 28 1994



Listen. Can you hear the silence?

IT'S ANOTHER hot day, your day off. You drive out into the countryside to see friends.

The landscape's familiar. Wooded hills, faint haze of woodsmoke. It could be Sussex. You enter a field as green as any English meadow.

There you find them, sprawled as death
overtook them, undignified
and not ready.



One, two, four, then more and more. Hundreds of dead people in the green grass. Far above you, summer clouds in a perfect sky.

Hush. Don't even breathe.
Don't let this page rustle.

What is that sound / that sound that lies
beneath the hum of flies?

The silence of the dead.

Africa has long told legends of bloodstained spirits that move through the bush at night and kill.

In Rwanda the nightmares have come to life - monsters with machetes and nail-studded clubs.

They drag people from their homes, children out of schools and orphanages. They batter and hack mothers and babies.

No-one can guess the number of victims. All agree it is very great - one of the worst massacres ever witnessed.

Even journalists who know Rwanda and Burundi and their long histories of violence are dazed by what they see.

Everywhere, the silent dead in their thousands. Lolling in the fields. Floating in the rivers, riding the rapids down into Lake Victoria.

When these people needed help and called for help, what was the response of the rest of the world?

The silence of the world.

There have been times when the world's governments have swung crisply into action

to protect their economic and political interests. Only three years ago, they fought a huge and expensive war across the oilfields of the Middle East.

When it's merely a question of peoples' lives, they're not so quick to act. Doesn't the slaughter of hundreds of thousands of innocents - nobody even knows how many have been killed - move them?

Don't Africans qualify for human rights?
There are many things the world
community could have done to prevent more
killing.

Pulled out the very people whose job it was to watch what the police and security forces were doing.

Can't get involved, came the words floating back on the breeze. It's a blood feud between two ancient tribal enemies.

Really? If it's that simple, why are the Hutu Presidential Guard also massacring those Hutus who don't agree with them?

But answer comes there none.

The fearful silence of Burundi.

You know what's really gut-wrenching about seeing these terrible pictures, day after day, in the newspapers?

It's that Amnesty has been warning for thirty years about the human rights situation in Rwanda and Burundi.

There were massacres in Rwanda in 1990, 1991, 1992 and 1993. In Burundi in 1965, 1969, 1972, 1986 and 1991.

Already this year, our Urgent Action alerts on the two countries tell of attacks on unarmed civilians with grenades, mortars, rifles, handguns and bayonets.

Amnesty is worried, and with good reason, that the mass killing in Rwanda will spill across the border.

At the time of writing (the small hours of Thursday May 26), an uneasy peace prevails in Burundi.

But by the time you read this appeal, anything could have happened.

The silence in the UN.

The bloodletting in Rwanda could have been stopped if the world's leaders had acted fast. There is still time to prevent a further bloodbath in Burundi.

But they show little interest. It's as though they don't learn.

'But, but, but.' We have got to get them off their 'buts'.

Last week we lobbied all 53 member governments of the UN Commission on Human Rights to hold a Special Session on Rwanda and Burundi.

The Canadians called for the Session, but to convene it needed a majority. We had four UN working days to get one.

Amnesty members all over the world rang their MPs to urge that their governments support the call for the Special Session. Our staff at the UN offices in Geneva and New York and lobbied diplomats.

When the four days were up, 45 of the 54 nations had agreed to hold the Session. So now they're talking.

But on the question of safeguarding Burundi from the fate of Rwanda, there is still only silence.

Please break the silence.

We have no army, guns or paratroops, no

I wish to be a member of Amnesty International. I endorse () Individual
 £7-1821 (£ under 18) £0-64 Clamorous £0-64 Senior Citizens
 I wish to donate £500 £250 £100 £50 £25
 I enter my Account/Vol/Mastercard No. [] [] [] [] [] [] [] []
 Signed _____ Card valid from _____
 If paying by credit card you should give the address where you receive your
 M/Ms _____
 Address _____

Tell this box if you would like more information about Amnesty or Amnesty Action Set.
 Amnesty occasionally sends its newsletters free of charge to members sympathetic to it.
 If you do not want to receive these mailings please tick this box.

To: Dept. Aq. Amnesty International British Section
 REPOST, London EC9R 1HE
 To join or make a donation please call: **0891 445 991**
 Calls are charged at 1p per minute plus charge, 1p per minute at all other times.

AMNESTY INTERNATIONAL

June 1 UN General Romeo Dallaire appeals to the U.S. for armored personnel carriers to enable him to save civilian lives. President Clinton's envoy assured him the request would "be taken to the highest authority."

2 de Junio

The New York Times

U.N. Commander in Rwanda Asks U.S. Aid

KIGALI, Rwanda, June 1 (AP) — The commander of United Nations troops in Rwanda appealed to the United States today to send armored personnel carriers and other military equipment to help evacuate thousands of refugees.

A United States official, speaking on condition of anonymity, said later in Washington that the commander would get about 50 vehicles and that arrangements were being worked out.

[At the United Nations, diplomats said talks were under way between the United States and United Nations officials on the possible sale of American armored vehicles for use by

peacekeepers.]

The United Nations commander in Rwanda, Brig. Gen. Romeo Dallaire of Canada, also said today that a United Nations team had uncovered evidence of killings at a religious center used as a refugee camp southwest of the capital.

He said United Nations investigators had found that "a few" people had been killed and many wounded at the religious compound in Kibagaya, about 36 miles southwest of Kigali.

The team could not confirm local reports that 500 civilians were massacred at the camp, or Vatican reports that up to 30,000 refugees there have been threatened with death. But

it was unclear how much freedom they had to investigate. The Vatican has asked the United Nations Security Council to declare the site a "safe area."

United Nations workers today resumed delivery of food to thousands of stranded civilians in the embattled capital, Kigali, only to cut it off again as mortar and artillery rounds slammed into wide swaths of the city.

Food delivery and evacuations were halted on Tuesday when a United Nations soldier was killed by a shell explosion. The peacekeeper, a Ghanaian, was described as one of the most experienced United Nations officers in the mission.

General Dallaire said a preliminary investigation showed that the shell had been fired from rebel positions. But he added that he had discussed the killing with a Rwandan rebel commander and that it appeared to be an accident. He said he hoped the evacuations would resume on Thursday.

He said he had emphasized his force's lack of manpower and equipment to rescue refugees during a meeting on Tuesday with United States officials in Nairobi, Kenya.

"Who else can do it?" General Dallaire said, in a reference to his request for American armored vehicles. "I don't know if the Russians have that capability available."

Thousands of Rwandans remain trapped in hotels, stadiums and churches throughout Kigali.



United Nations forces in Kigali are short on military equipment.

THE NEW YORK TIMES
175 West 48th Street New York, N.Y. 10018
Phone: (212) 512-2000
Telex: 512-2000
Internet: nytimes.com
Subscription Rates: \$150 (U.S. and possessions), \$180 (Canada, Mexico, Central America, Caribbean), \$200 (Europe, Africa, Asia, Australia, New Zealand), \$250 (Japan), \$300 (Rest of World). Single copies 50¢. Second-class postage paid at New York, N.Y., and at additional mailing offices.
Postmaster: Send address changes to The New York Times, 175 West 48th Street, New York, N.Y. 10018.
Printed in the United States of America.
Copyright © 1994 by The New York Times Company.
All rights reserved. Printed in the United States of America.
The appearance of the code 0000-0000 on the left side of the first page of this newspaper indicates its registration at the Copyright Clearance Center, Inc., 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923. Organizations in the U.S. who are also registered with the C.C.C. may therefore copy material (beyond the limits permitted by sections 107 and 108 of U.S. copyright law) subject to payment to C.C.C. of the per copy fee of \$05.00. This consent does not extend to multiple copying for promotional or commercial purposes. www.copyright.com
For all other use, permission should be sought from The New York Times Company, 175 West 48th Street, New York, N.Y. 10018.

THE TIMES



A Hutu and his son fleeing Kigali as Rwandan Patriotic Front rebels advanced.

Vatican urges UN force to set up Rwandan 'safe area'

FROM JAMES BONE IN NEW YORK

THE Vatican has appealed to the United Nations to deploy peacekeeping forces to turn a religious complex in Rwanda into a "safe area" to prevent the massacre of some 30,000 mainly Tutsi civilians who have taken refuge there.

Archbishop Renato Martino, the Holy See's Representative at the UN, made the request in a letter to the Security Council after the Red Cross handed the Pope a message from Rwandan bishops. The refugees have sought

sanctuary from the Hutu-led massacres in the main seminary at Kabagoyi, five miles south of the Hutu rump government's base in Gitarama.

The bishops told the Pope that the religious centre, which includes a monastery, schools and a hospital, was being protected by government forces. But they said the army could not guarantee the safety of the refugees from local Hutu militias if the Tutsi-dominated Rwandan Patriotic Front advanced. Mgr Martino

wrote to Security Council members that the refugees "are in a desperate situation which worsens with each passing hour" and appealed for "immediate action to avoid the continuation of the horrendous slaughter which already has taken so many lives."

The UN has agreed to increase its 400-man force to up to 5,500, but the first reinforcement phase, by 500 Ghanaian, has yet to happen because of a shortage of armored personnel carriers.

Los combates en Ruanda dejan sin ayuda humanitaria a 400.000 refugiados

AGENCIAS, Kigali

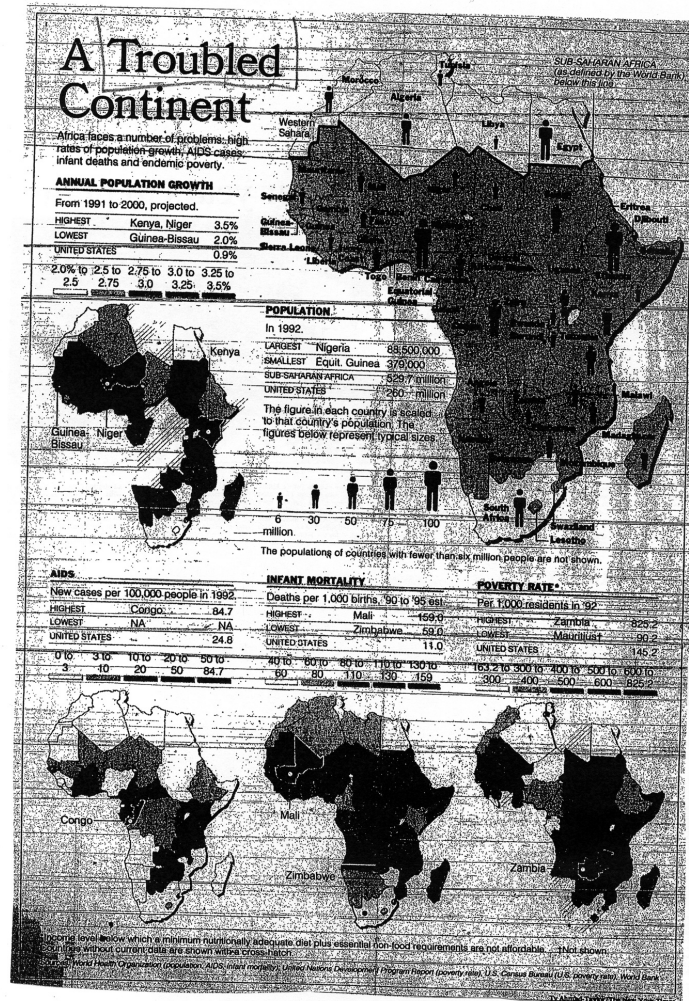
Los combates que se registran en la carretera que conduce a la frontera entre Ruanda y Burundi impiden la llegada de ayuda humanitaria a Gitarama (50 kilómetros al sur de Kigali), donde, según la Cruz Roja, se encuentran atrapadas unas 400.000 personas huidas de la capital del país.

Las Naciones Unidas tienen almacenadas 74 toneladas de alimentos que no pueden hacer llegar a los desplazados por la guerra entre las tropas gubernamentales, de la mayoría hutu, y la guerrilla del Frente Patriótico Ruandés, de la minoría tutsi. La ONU reanudó ayer la distribución de ayuda humanitaria en Kigali, suspendida el martes tras el estallido de un obús que costó la vida a un casco azul senegalés.



Un hutu lleva a hombros a su hijo mientras huye de Kigali.

18 de Junio



↑
new
York Times?

24 de Julio

Le Monde

15, rue Falguière, 75501 Paris Cedex 15

3 - 7 F

DIMANCHE 24 - LUNDI 25 JUILLET 1994

Alors que Washington va accroître son aide humanitaire

Les ex-Forces armées se prépareraient à reprendre le combat au Rwanda

Selon des sources militaires françaises, les anciennes Forces armées rwandaises (FAR) sont en voie de reconstitution au Zaïre et se préparent à tenter de reprendre le pouvoir, désormais aux mains du Front patriotique (FPR). Par ailleurs, les Etats-Unis ont décidé, vendredi 22 juillet, d'accroître leur aide aux réfugiés rwandais. Le président Clinton n'envisage cependant pas une participation américaine à la mission des Nations unies qui doit prendre le relais de l'opération « Turquoise ». Washington, comme l'ONU, demande à la France de prolonger son opération au-delà de l'échéance du 22 août. Mais Paris exclut cette prolongation. Dans la région de Goma, au Zaïre, le HCR admet son impuissance face à l'ampleur de l'épidémie de choléra.



PANCRO

Des indices concordants donnent à croire que les ex-Forces armées rwandaises (FAR), battues par le Front patriotique rwandais (FPR), sont partiellement en voie de reconstitution au Zaïre et que leurs cadres, qui ont souvent fui avec leur famille avant leurs subordonnés et en les abandonnant à leur sort, ont dans l'esprit de vouloir reprendre la lutte, au risque d'empêcher toute réconciliation nationale. C'est aujourd'hui l'analyse des services français d'après les renseignements recueillis sur le terrain. Il y aurait actuellement six mille combattants des ex-FAR

rassemblés, pratiquement en unités constituées, au nord de Goma, au Zaïre. Ces éléments restés hostiles au FPR ont été placés « sous le contrôle de l'armée congolaise », selon l'expression d'un responsable au ministère français de la défense, sans que l'on puisse apprécier avec précision la liberté de manœuvre laissée à ces hommes par les forces du maréchal Mobutu. Le président zaïrois avait, avant l'écroulement du régime du président Habyarimana, toujours soutenu les FAR, en particulier en les ravitaillant en armes, en carburant et en munitions à partir de la base de

Goma. Ces éléments des ex-FAR ont été détectés, franchissant la frontière entre le Rwanda et le Zaïre, en ayant conservé une partie de leurs matériels, comme leurs canons montés sur des véhicules à roues, des automitrailleuses légères Panhard et jusqu'à quelques hélicoptères du temps où la France livrait des armes à Kigali en vertu des accords d'assistance militaire. Là où ils stationnent, ces éléments n'ont pas été désarmés par les Zaïrois.

JACQUES ISNARD

Lire la suite page 4 et nos informations pages 3 et 4

LIBRO

2

LIBRO SEGUNDO: CUESTIONES DE DISTANCIA

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Desarrollo de Libro Segundo: Cuestiones de distancia

En el *Libro Segundo*, llevo a cabo el análisis de una serie de trabajos realizados por diferentes autores, de diferentes disciplinas, en torno al genocidio de Ruanda. He puesto estos trabajos en relación a partir de una serie de cuestión de distancias relativas a las formas de mirar de cada una de estas estrategias que confronto. Siguiendo el proceso de implicación de Jaar, sigo su viaje de ida y parte del viaje de vuelta a Ruanda. Como hemos visto en el *Libro Primero*, Jaar mira Ruanda a distancia a través de los periódicos. En agosto de 1994, el artista decide recortar esa distancia y viajar al país africano. Poco tiempo después regresa a Nueva York.

Durante el tiempo que permanece en Ruanda, Jaar ocupa el lugar reservado generalmente a los fotoperiodistas. Por este motivo, me he interesado por el trabajo de Gilles Peress, fotógrafo francés autor de *The Silence*, un libro de fotografías en blanco y negro sobre el genocidio. Cuando en abril de 1994 estallaron las masacres, Peress estaba en Burundi (en la frontera sur con Ruanda). Ese mismo año, algunas de sus fotografías fueron publicadas en la prensa, y en 1999 publica *The Silence*. Jaar y Peress ocuparon el mismo espacio a la hora de fotografiar el genocidio, pero utilizaron estrategias muy diferentes al trabajar y mostrar sus imágenes.

A diferencia de Jaar y de Peress, el grupo de teatro Groupov, no estuvo en Ruanda en el 94. Investigan, escriben y representan la obra, *Ruanda94: un intento de reparación simbólica hacia los muertos para uso de los vivos*, después, cuando el tiempo les ofrece la ventaja de la distancia. Esta obra de teatro fue estrenada en Europa en el año 2000 y en el 2004 la compañía lleva a cabo una gira en Ruanda. Durante esta gira, Marie-France Collard, miembro permanente de Groupov, realiza el documental: *Ruanda: A través nuestro, la humanidad* (2006). En este documental, Groupov se interesa por el estado de los supervivientes diez años después del genocidio, y añaden a las imágenes del genocidio de 1994 imá-

genes que muestran la situación en 2004. El salto de Groupov a Ruanda en este documental no solo es espacial, sino también temporal.

Para terminar, siguiendo los pasos que realizó Jaar en el 94 y como desarrollo de mi propio proceso de implicación, en noviembre de 2007 viajo a Ruanda. Como resultado de este viaje, además de una gran cantidad de documentación, realizamos el corto-documental: *Ellas hacen ruido* (2009), que presentaré más adelante.

Me gustaría señalar aquí que en algunas partes de este *Libro Segundo* (en la lectura de *The Silence* y en el capítulo del viaje a Ruanda) utilizo el relato en primera persona para formalizar una serie de reflexiones (por este motivo las he considerado como obras). Este cambio de *tono* subraya un recorte de la distancia al objeto de estudio basado en el encuentro tanto con el libro de Peress como con *Ruanda* durante el viaje en noviembre de 2007.

1.2 Construir el contexto para el viaje de Jaar: Breve lectura del archivo de los periódicos entre finales de junio y agosto de 1994

A continuación voy a presentar una breve lectura de la situación en Ruanda en el momento en que Jaar viaja al país africano. La idea es seguir el archivo de los periódicos presentado en el *Libro Primero*, e introducir el contexto de la situación en Ruanda en 1994.

A mediados de junio de 1994, Francia comienza a insistir ante la ONU sobre la necesidad de llevar a cabo una intervención en Ruanda. Las fuerzas de Naciones Unidas habían salido del país africano el 21 de abril de 1994, después de la evacuación de los extranjeros y a pesar del informe del general Romeo Dallaire, comandante de las fuerzas de Naciones Unidas, quien había declarado que con una fuerza de entre 5000 y 8000 hombres podría detener las matanzas. En la cronología de Alison Des Forges (que acompaña la publicación de *The Silence* de Gilles Peress) correspondiente al día 21 de abril leemos:

El Consejo de Seguridad de la ONU adopta la resolución 912 en la que se retiran la mayoría de las tropas. Solo 270 soldados se quedan con la orden de actuar mínimamente entre los grupos armados y para asistencia humanitaria. No se toma ninguna decisión sobre la protección de la población civil que esta siendo asesinada (...). Observadores de Derechos Humanos denuncian la retirada por dejar de lado el deber de la Comunidad Internacional de “prevenir y reprimir” el genocidio, de acuerdo con la Convención de 1948. Este Convenio

fue firmado por todos los miembros del Consejo de Seguridad.¹



Security Council Votes to Cut Rwanda Peacekeeping Force

By PAUL LEWIS

Special to The New York Times

UNITED NATIONS, April 21 — In another retreat for the United Nations, the Security Council voted unanimously tonight to cut back the beleaguered peacekeeping force in Rwanda from some 1,700 at present to about 270, despite protests from human rights groups who fear that the move will only increase the carnage there.

Diplomats here say that the decision came after the United Nations Secretary General, Boutros Boutros-Ghali, told the Council that the force should either be substantially strengthened so it can restore order or reduced to a symbolic size.

Mr. Boutros-Ghali rejected a third option of pulling it out altogether, which the United States had favored, saying the small force of 270 would be instructed to try to promote a cease-fire and assist with relief work. But in his report to the Council today, Mr. Boutros-Ghali appeared pessimistic about the prospects of an early end to the fighting in Rwanda. "I regretfully have concluded there is no prospect of a cease-fire being agreed upon in the coming days," he said.

Diplomats said there was no willingness to send another big peace-

keeping force, like the one that had been sent to Somalia, to try to impose peace on Rwanda's warring tribes — a task that the Secretary General said would require several thousand additional troops.

Most of the existing force is being withdrawn for its own safety because the United Nations troops had originally been sent to oversee a peace agreement and not to become involved in a new civil war, these diplo-

Continued on Page A8, Column 4

NEWS SUMMARY

A2

Business Day	D1-19
Editorial, Op-Ed	A28-27
International	A3-13
Metrol	B1-6
National	A14-24, A28
Sports/Friday	B8-16
Weekend	C1-27, D20
Law	B7 Real Estate
Media Business	D19 TV Listings
Obituaries	A25 Weather
Classified	B16 Auto Exchange

HON'T MISS THE CHELSEA HARNES & NOBLE Grand Opening tomorrow! Exciting events all month long. A13VT



Arriba izquierda: *El país*, 21 de abril de 1994.

Arriba derecha *New York Times*, 22 de abril de 1994.

Abajo izquierda *Le Monde*, 9 de abril de 1994.

Abajo derecha *The New York Times*, 11 de mayo.

1 21 de abril de 1994. Cronología de Alison Des Forges publicada en Gilles Peress, *The Silence*, op. cit.

Dos meses después, el 22 de junio, el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas aprueba la iniciativa francesa de enviar tropas a Ruanda en la denominada *Operación Turquesa*. Los Franceses hablan de crear una zona de seguridad en el sur-oeste del país para proteger a los refugiados, una operación de ayuda humanitaria, sin intervenir entre las partes armadas.

EL PAIS

INTERVU 9 17 JUN

Francia busca ayuda en África para intervenir en Ruanda

INTERVU (9) 17 JUN

OCTAVI MARTÍ / AGENCIAS
París / Bruselas

Francia está dispuesta a intervenir militarmente en la guerra civil que devasta Ruanda, "junto con sus principales aliados europeos o africanos, para proteger a los grupos amenazados de exterminio", declaró ayer el ministro de Exteriores, Alain Juppé, quien mañana Juppé se desplazará a Senegal y Costa de Marfil para recabar ayuda.

París ha prometido equipar parte de las unidades africanas que sean desplazadas a Ruanda. El ministro afirma que las acciones militares serán posibles "rápidamente" si continúan las matanzas y sigue sin respetarse el alto el fuego acordado en Túnez. Juppé quiere que sean juzgados "los responsables del genocidio" y reclama un apoyo "para los moderados de ambas partes". Juppé anunció anoche la apertura de "un corredor humanitario mañana, sábado, hacia Kigali.

Un portavoz del Frente Patriótico Ruandés (FRP), el tutsi Jacques Bihozaga, ha declarado, sin embargo, que las tropas de París no serán bien recibidas: "Siempre hemos dicho que no es recomendable que Francia, en la medida en que intervino junto al régimen que combatimos, forme parte de los *cascos azules*".

La iniciativa francesa, que en un primer momento pasa por trasladar a Ruanda a 2.000 *cascos azules* hoy operativos en Somalia, no contará con el apoyo directo de Bélgica, la antigua potencia colonial. "Por el momento no somos el país más apropiado para emprender alguna acción allí", aseguró ayer el ministro belga de Defensa, Leo Delacroix.

El Gobierno italiano, por su parte, pedirá la convocatoria de la Unión Europea Occidental para estudiar la contribución europea a la ayuda humanitaria en Ruanda.

Mientras tanto, sobre el terreno, los combates se reanudaron ayer en la capital, Kigali, a pesar del alto el fuego decretado por la Organización para la Unidad Africana (OUA).

EL País, 17 de junio de 1994



Un soldado conduce a un compañero herido al hospital de la Cruz Roja en Kigali.

ARDELHAK SENEKA (EPA)

España excluye el envío de soldados, pero está dispuesta a aportar dos aviones Hércules

Francia pide a la ONU manos libres en Ruanda

OCTAVI MARTÍ, París

Los intentos franceses de encontrar apoyo a su anunciada intervención humanitaria en Ruanda siguen sin desembocar en acuerdos concretos. En Bruselas, la Unión Europea Occidental (UEO), a la que pertenece España, se reunirá hoy para estudiar las propuestas de París. Un portavoz de Exteriores indicó ayer que "la UEO debería desear tener un papel importante coordinando las aportaciones de los países europeos". Francia ha pedido al Consejo de Seguridad de la ONU la autorización para emplear "todos los medios necesarios" para proteger a los civiles ruandeses. El embajador francés, Jean-Michel Marlaud, se encuentra en Kigali con el fin de explicar el objetivo de la misión.

La guerrilla del Frente Patriótico Ruandés (FPR), de la etnia tutsi, mantiene su posición contraria a la presencia francesa. Un representante suyo dijo anoche a la prensa internacional: "Aún no hemos encontrado el cuerpo de un francés, pero espero que pronto podremos enseñarles uno".

Alain Juppé, titular francés de Exteriores, declaró ayer que espera que hoy o mañana el Consejo de Seguridad de la ONU de el visto bueno a la intervención. El secretario general, Butros Butros-Gali, informó anoche favorablemente al Consejo, otorgando su apoyo a la iniciativa. Las reacciones iniciales de los miembros fueron de gran cautela.

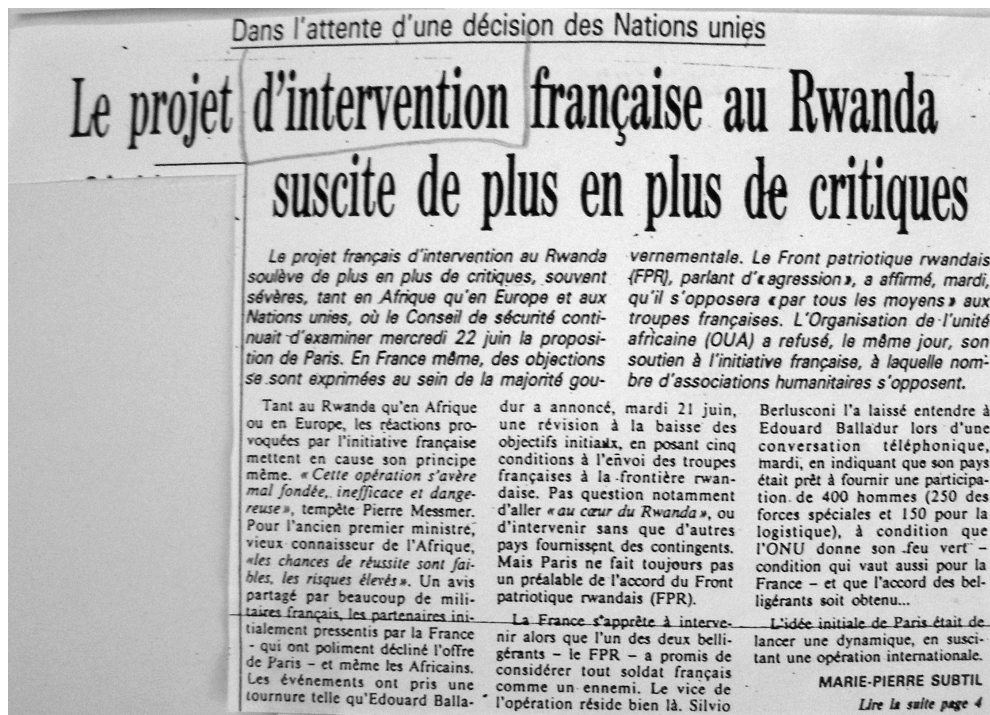
Bajo bandera de la ONU, las fuerzas francesas utilizarían como "plataforma operativa" la República Centroafricana. Francia tiene en Bangui 1.340 soldados, mientras que en Gabón hay 650 y en Yibuti 4.000. La fuerza expedicionaria destinada a Ruanda tendría un máximo de 2.000 hombres y su primer objetivo sería liberar a todos los amenazados de muerte.

El Gobierno español está dispuesto a contribuir con "apoyo logístico" a la operación de ayuda humanitaria urgente en Ruanda impulsada por Francia. Los ministros de Exteriores y Defensa, Javier Solana y Julián García Vargas, despacharon ayer para fijar "los máximos y los mínimos" de la contribución española, que ofrecerá hoy el embajador español en la UEO.

Dicha contribución consistirá, según las fuentes consultadas, probablemente, en apoyo para el transporte aéreo, con el envío de dos aviones Hércules, y quizá algún otro material militar. En principio, sin embargo, "se excluye" el despliegue de tropas españolas sobre el terreno, tal como ha reclamado Francia, según informa Miguel González.

EL País, 21 de junio de 1994

Durante los días previos a esta resolución del 22 de junio, los periódicos se dividen entre las críticas a la iniciativa francesa y la necesidad de llevar a cabo algún tipo de intervención:



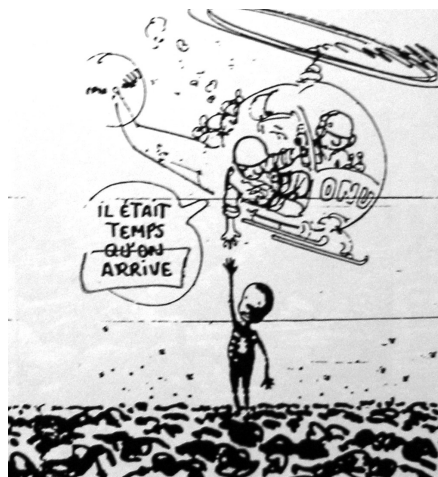
Le Monde, 23 de junio, 1994

El proyecto de intervención francesa en Ruanda suscita cada vez más críticas.



Ilustración de Pancho, Le Monde, 17 de junio

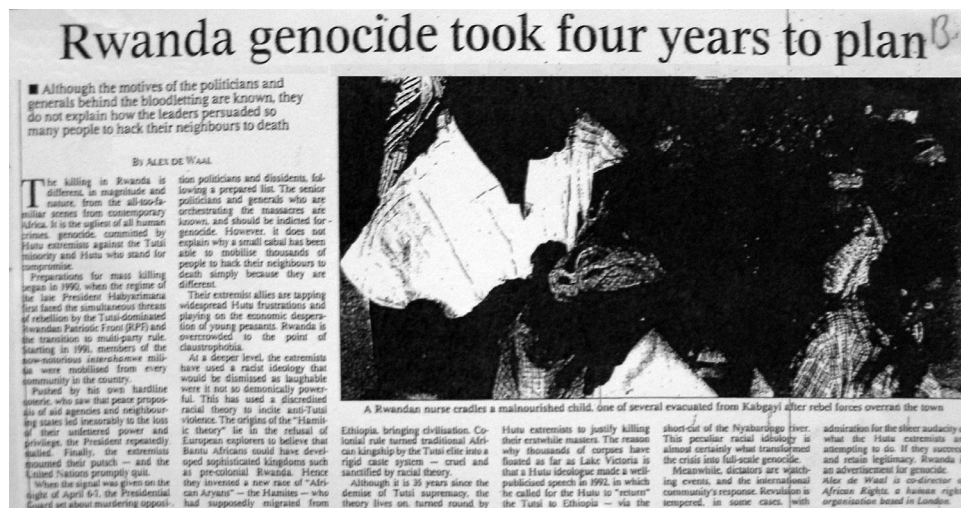
—¿Quién es?... Juppé?—



Plantu, Le Monde, 18 de junio

—Ya era hora de que llegáramos!—

En *The Times* (Londres) del 18 de junio, se habla de un genocidio en Ruanda planeado durante cuatro años², y sin embargo, la única intervención será la francesa, a pesar de las críticas que suscita la *Operación Turquesa* por la relación de “amistad política y militar”³ que durante años mantuvieron el presidente Mitterrand y el expresidente ruandés, Juvénal Habyarimana, asesinado el 6 de abril de 1994.



The Times, 18 de junio. EL genocidio de Ruanda fue planeado durante cuatro años.

- 2 *Rwanda genocide took four years to plan* (El genocidio de Ruanda fue planeado durante 4 años): “Los asesinatos en Ruanda son diferentes, en su naturaleza y en su magnitud, de las escenas ya familiares de la África contemporánea. Es el más horrible de los crímenes humanos, genocidio, llevado a cabo por los Hutus extremistas contra la minoría Tutsi y los Hutus moderados”. *The Times*, 18 de junio, 1994.
- 3 No voy a entrar aquí a analizar el papel de Francia en el genocidio de Ruanda. Me limito a leer los artículos del archivo de los periódicos. Sobre el papel de Francia en el genocidio, véase: Alison des Forges (Human Rights Watch, Fédération Internationale des Ligues Des Droits de L’Homme), “Le génocide et la communauté internationale” en *Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide au Rwanda*, Paris, Karthala, 1999, p. 697; Agir Ici, *Dossier noir de la politique Africaine de la France N° 1-6*, Paris, L’Harmattan, 1996; Colette Braeckman, *Qui a armé le Rwanda? Chronique d’une tragédie annoncée*, Bruxelles, Éditions GRIP, 1994; Dumoulin André, *La France militaire et l’Afrique. Coopération et intervention: un état des lieux*, Bruxelles, GRIP, 1997; Gouteaux Jean Pierre, *Un génocide secret d’état-La France et le Rwanda 1990-97*, Paris, Editions Sociales, marzo, 1998; Verschave François-Xavier, *Noir Silence, Qui arrêtera la Françafrique?*, Paris, Les Arènes, 2000, *Complicité de Génocide? La politique de La France au Rwanda*, Paris, La découverte, 1994, y *La Françafrique: Le plus long scandale de la République*, Paris, Stock, 1998.

El 23 de junio 2.500 militares franceses entran en Ruanda:

Los primeros soldados franceses entran en Ruanda

Las fuerzas francesas que intervienen en la Operación Turquesa entraron a primera hora de la tarde ayer en Ruanda para "proteger a las poblaciones en peligro". Una avanzada de observación inspeccionó la zona de Gisenyi, en el noroeste del país, y un centenar largo de hombres, a bordo de vehículos de transporte y con apoyo de helicópteros, penetró por otra zona, a unos 100 kilómetros al sur, en dirección a Cyangugu. Francia tiene concentrados unos 600 efectivos en las localidades fronterizas zairianas de Goma y Bukavu, que espera incrementar hasta 2.500 a los largo del fin de semana.

Fuentes militares informaron que en la más ambiciosa de las dos incursiones, los soldados atravesaron la frontera ruandesa por el paso de Cyangugu procedentes de Bukavu para preparar su misión de salvar a los 8.000 tutsi que, según observadores de organismos no gubernamentales, permanecen en tres o cuatro campos rodeados por las tropas del ejército ruandés, formado esencialmente por hutus.

El objetivo escogido para comenzar la Operación Turquesa parece dirigido a ganar la confianza o al menos la neutralidad de la guerrilla del Frente Patriótico Ruandés (FPR, tutsi), cuyo representante europeo, Jacques Bihuzagara, declaró ayer en París que este grupo considerará como "agresores" a los soldados franceses. "No deseamos tener que combatir contra los soldados franceses pero, si los encontramos, habrá enfrentamientos", aseguró. Para Bihuzagara "sólo los fascistas y los extremistas aprueban la llegada" de las tropas francesas a Ruanda.

Expertos militares señalan que las bases francesas en la frontera zairiana están detrás de las líneas del Ejército de Ruanda, por lo que la eventualidad de un encuentro con los combatientes del FPR no entra dentro de los peligros inmediatos.

De los 2.500 soldados que desplazará París unos 1.000 deberán intervenir en el interior de Ruanda y el resto permanecerá en Zaire al cargo de cuestiones logísticas.

La Operación Turquesa incluye un importante dispositivo médico de urgencia, con dos hospitales de campaña y un "equipo médico de intervención rápida" que engloba a 60 hombres y dos módulos, uno quirúrgico y otro dental.

Las tropas francesas dispondrán de 30 helicópteros Puma y Gazelle y del apoyo aéreo de una decena de aviones Mirage 2000 y Mirage F1. El material terrestre incluye también vehículos blindados.

Italianos y egipcios

El primer ministro italiano, Silvio Berlusconi, declaró ayer que si se despegan "ciertas condiciones", Roma está dispuesta a enviar a Ruanda una misión humanitaria con 450 soldados. "Si las condiciones no se cumplen, Italia aportará un apoyo humanitario fuera del territorio de Ruanda", afirmó. También Egipto se mostró "dispuesto a participar en la misión" en práctica de la resolución 925 del Consejo de Seguridad, que permite a Francia y a los países que se unan a la operación multinacional a "utilizar todos los medios necesarios" durante dos meses.

Sin embargo, varias organizaciones no gubernamentales de ayuda humanitaria han criticado la decisión francesa. "Una intervención que no ha obtenido el visto bueno del FPR y la Organización para la Unidad Africana, no sólo corre el riesgo de ser ineficaz, sino también de ser considerada ilegítima y neocolonial". Para Médicos Sin Fronteras "cuando hay un genocidio hay que detenerlo sirviéndose de todos los recursos" pero "Francia no es el país mejor situado para hacerlo. Hubiese sido preferible una intervención de la ONU".

En Londres, Amnistía Internacional pidió a París que investigue las acusaciones de que unidades francesas colaboraron con soldados zairianos en la masacre.



Un legionario francés, poco antes de partir ayer rumbo a Zaire.



Niños hutus intentan estrechar la mano a un soldado francés.

Los franceses rescatan de Ruanda a 35 monjas

Militares franceses de la Operación Turquesa evacuaron ayer hacia Zaire a 35 monjas de diversas congregaciones, entre ellas seis belgas y dos norteamericanas, que se habían concentrado en un convento de Kibuye, junto al lago Kivu, tras haber sufrido amenazas de muerte. El jefe de la fuerza de intervención francesa, el general Jean-Claude Lafourcade, acompañó hasta la localidad fronteriza zairiana de Goma a las evacuadas.

Otras tres monjas, entre ellas la hija de la caridad española María Teresa Castañeda, que habían abandonado Ruanda hace unos días por el mismo puesto fronterizo, partieron ayer hacia París en un avión militar francés.

Varias religiosas más esperaban autorización de sus superiores para regresar a un país devastado por una guerra civil que se ha cobrado ya más de 500.000 vidas, según diversas estimaciones.

Página 2

EL País, 24 de junio, 1994

EL País, 29 de junio, 1994

El 24 de junio en el diario *Le Monde*, en la sección *Cartas para el editor*, se publica el texto de una lectora, Cameron Rose, quien escribe: *La hostilidad contra la intervención francesa en Ruanda*, donde habla de la relación entre el gobierno francés y el Presidente asesinado Habyarimana:

Francia ha mantenido una relación estrecha con el gobierno de Habyarimana, cuyo brazo extremista compone ahora el "régimen" interino. Las tropas francesas dieron una asistencia activa a la armada ruandesa entre 1990 y 1993, probablemente entraron también en combate contra el Frente Patriótico Ruandés (FPR). Fuentes fiables hablan de que las tropas francesas asistieron a la armada ruandesa después de que se abatiera el avión del Presidente el 6 de abril (...)

Hostility towards French intervention in Rwanda

From Mr Cameron Rose

Sir, Enthusiasm for preventing further massacres must not deter the British and other governments from a searching examination of the motives and likely consequences of French intervention in Rwanda (réports and leading article, June 23).

The confusion of the first weeks of the Rwandan tragedy has given way to powerful evidence that the massacres have been planned and orchestrated by the very people who now make up the rump Rwandan government. Events, including earlier massacres, dating back to 1990, indicate that the present mass killings have been rehearsed and planned.

France maintained close links with the Habyarimana government whose hard-line components now form the "interim" regime. French troops gave active assistance to the Rwandan army between 1990 and 1993, probably even engaging in combat with the Rwandan Patriotic Front (RPF). Reliable sources suggest French troops even assisted the Rwandan army against the RPF after the presidential plane was brought down on April 6.

It was the French who were prominent in the training of the presidential guard. That body is now widely accepted as being directly responsible for the extermination of the bulk of political opposition in Kigali and elsewhere in the devastating days immediately after the April crash.

It is the French (along with Egypt and South Africa) who have been prominent in the supply (and funding) of

arms to the Rwandan government since 1990. Despite overwhelming evidence of rampant genocide against civilians, orchestrated by those in the interim government, France has resolutely maintained the "even-handed" approach of condemning killings on both sides and proposing a ceasefire. A military ceasefire will entrench the legitimacy of the rump government and is unlikely to save those at risk of genocide in government-held areas.

Were France unequivocally to condemn genocide and those responsible for it, the now demoralised and retreating government forces would be less likely to have the confidence and the means to continue their evil pogroms. That they have failed, to do so arouses fears that they may be intent on saving and propping up their old friends. The teetering remnant of the Rwandan government is susceptible to bold and resolute international condemnation and action.

Yours etc,
CAMERON ROSE,
Meadow Place, Edinburgh 9.
June 23.

From Mr Jay Oelbaum
and Mr Sumir Hinduja

Sir, No one seriously concerned with alleviating misery in Rwanda can afford to take the French initiative at face value. The Security Council's endorsement amounts to little more than a patina, masking a unilateral intervention which is almost certain to reflect national interests rather than humanitarian concerns.

We oppose France's interventionist

aspirations because of that country's historical involvement in the region — France was crucial in assisting President Habyarimana's regime to enlarge its armed forces from 5,000 to 30,000 in the past three years alone — and because a superior alternative already exists: UN resolutions 918 and 925, the first of which is a month old, have authorised a UN force mandated to defend civilians, establish safe areas and ensure the delivery of relief supplies.

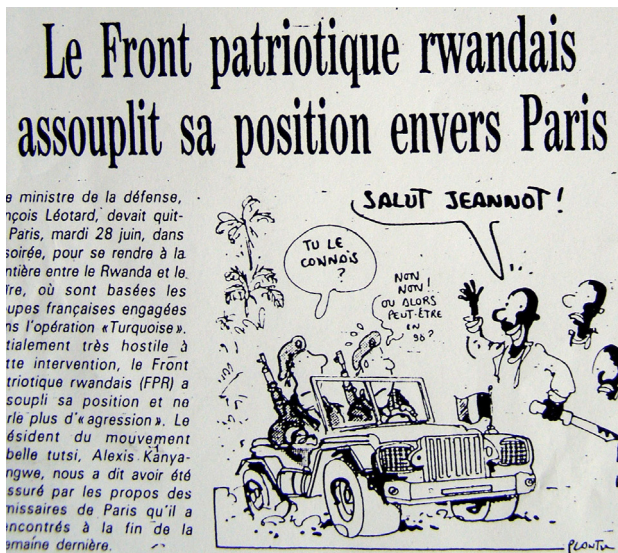
Boutros Boutros Ghali, to his credit, has succeeded in assembling a force of 4,500 soldiers from 14 African countries. No European country has volunteered any troops to this enterprise and France has refused to lend even the requisite logistical support.

The current UN mandate should certainly be expanded to include a role for human rights monitors in all parts of the country. It should also involve troops in facilitating the return of displaced persons to their homes — essential if famine is to be averted. But, first and foremost, the logistical support for these troops must be made available. Every day this force is kept waiting adds both to the register of needless human suffering and to our collective shame.

Yours etc,
JAY OELBAUM,
SUMIR HINDUJA
(Joint Co-ordinators),
Rwanda-Burundi Action Group,
Institute of Development Studies
at the University of Sussex,
Brighton BN1 9RE.
June 23.

The Times, 24 de junio, La hostilidad contra la intervención francesa en Ruanda

El 29 de junio, *Le Monde* publica esta caricatura de Plantu donde se sigue poniendo de manifiesto las dudas sobre las actividades que realiza Francia en Ruanda:



Le Monde, 29 de junio. El Frante Patrótico ruandés suaviza su posición con Paris

-Hola Juanito!

-Lo conoces?

-No, no o... ¿quizá sí?



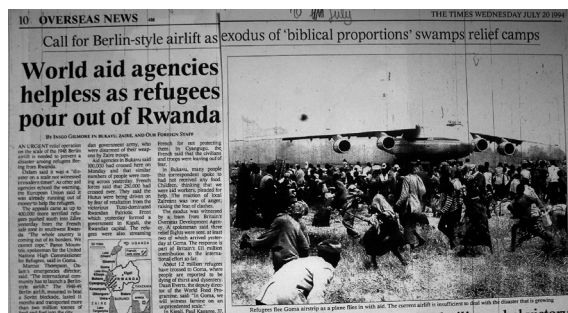
Le Monde, 9 de julio del 1994, Zona de seguridad humanitaria creada por los franceses

El 30 de junio, el informe del enviado especial de la Comisión de Derechos Humanos, René Degni Segui, confirma que ha habido un genocidio en Ruanda y pide la creación de un Tribunal Internacional para juzgar a los responsables. El Secretario de Estado en USA, Warren Christopher, pide la creación de un Tribunal Internacional aludiendo a la obligación de la Comunidad Internacional de actuar siguiendo la Convención sobre genocidio.



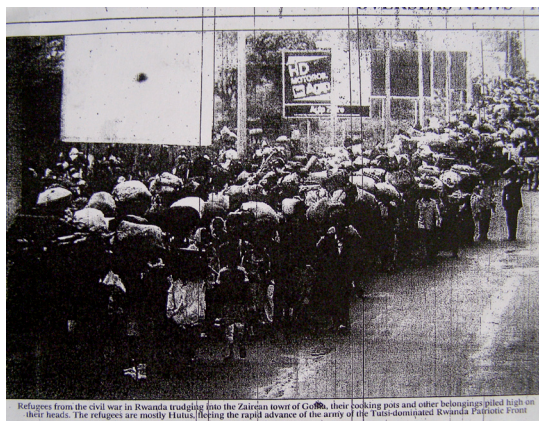
El País, 1 de julio de 1994.

Durante el mes de julio continua la *Operación Turquesa*. Alain Juppé, ministro de asuntos exteriores francés, habla de “La responsabilidad de todos” en un artículo publicado el 2 de julio en *Le Monde*. El FPR (Frente Patriótico Ruandés) sigue avanzando hacia el sur mientras dos millones de ruandeses se desplazan hacia los campos de refugiados en las fronteras del país. Las fotografías de estos desplazamientos y los problemas con el cólera y otras enfermedades aparecen constantemente a partir de mediados de julio. Ruanda se convierte en un espectáculo mediático.



The Times, 20 de julio de 1994. *Dejad a Ruanda en paz*

El País 17 de julio, 1994. *Un millón de hutus ruandeses huye hacia Zaire por temor a las represalias de la guerrilla tutsi.*



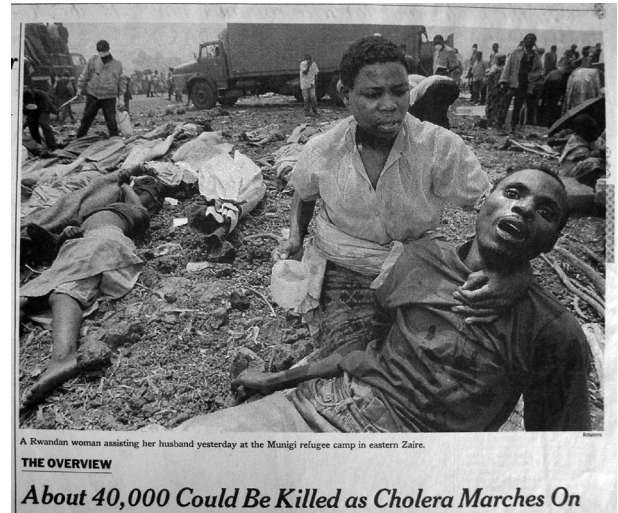
The Times, 16 de julio, 1994



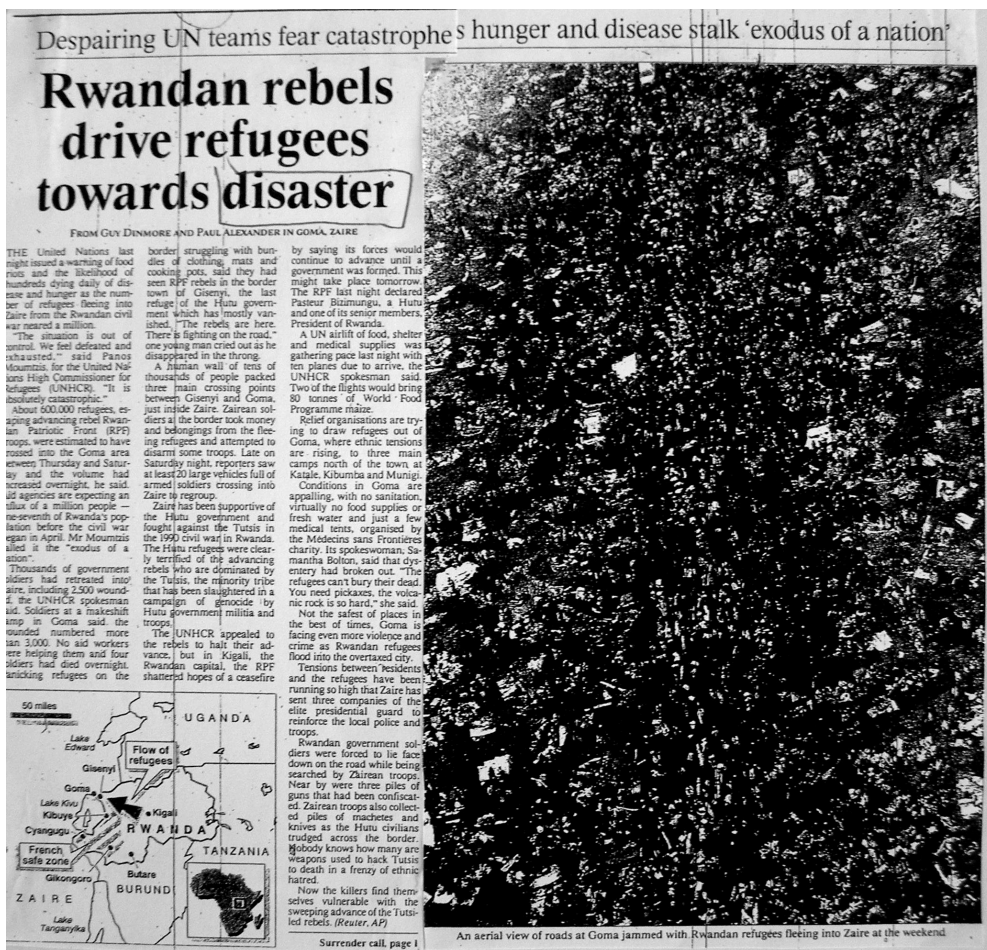
Le Monde, 24 de julio, *Rwanda existe, lo he visto en la CNN!*



The Times, 12 de julio, *Hotel Cautivo durante la contienda en Rwanda.*



The New York Times, 21 de julio, *Alrededor de 40.000 pueden ser asesinados en el avance del cólera.*



The Times, 18 de julio, *Los rebeldes ruandeses conducen a los refugiados al desastre*

10. OVERSEAS NEWS

Call for Berlin-style airlift as exodus of 'biblical proportions' swamps relief camps

World aid agencies helpless as refugees pour out of Rwanda

BY INIGO GILMORE IN BUKAVU, ZAIRE, AND OUR FOREIGN STAFF

AN URGENT relief operation on the scale of the 1948 Berlin airlift is needed to prevent a disaster among refugees fleeing from Rwanda.

Oxfam said it was a "disaster on a scale not witnessed in modern times". As other aid agencies echoed the warning, the European Union said it was already running out of money to help the refugees.

The appeals came as up to 400,000 more terrified refugees pushed south into Zaire yesterday from the French safe zone in southwest Rwanda. "The whole country is coming out of its borders. We cannot cope," Pianos Moumtriz, spokesman for the United Nations High Commissioner for Refugees, said in Goma.

Marcus Thompson, Oxford's emergencies director, said: "The international community has to launch a Berlin-style airlift." The 1948-49 Berlin airlift, mounted to beat a Soviet blockade, lasted 11 months and transported more than two million tonnes of food and fuel into the city.

dan government army, who were disarmed of their weapons by Zaire troops.

Aid agencies in Bukavu said 100,000 had crossed here on Monday and that similar numbers of people were coming across yesterday. French forces said that 250,000 had crossed over. They said the Hutus were being driven on by fear of retaliation from the victorious Tutsi-dominated Rwandan Patriotic Front which yesterday formed a government in Kigali, the Rwandan capital. The refugees were also streaming

French for not protecting them. In Cyangugu, the French said that the civilians and troops were leaving out of fear.

Children, thinking that we were aid workers, pleaded for help. The reaction of local Zaireans was one of anger, raising the fear of clashes.

The exodus was witnessed by a team from Britain's Overseas Development Agency. A spokesman said three relief flights were sent, at least two of which arrived yesterday at Goma. The response is part of Britain's £11 million contribution to the international effort so far.

about 1.2 million refugees have crossed to Goma, where people are reported to be dying of thirst and dysentery. Daan Everts, the deputy director of the World Food Programme, said: "In Goma, we will witness famine on an unprecedented scale."

exodus of 'biblical proportions' swamps relief camps



Refugees flee Goma airstrip as a plane flies in with aid. The current airlift is insufficient to deal with the disaster that is growing

The Times, 20 de julio, *Las agencias de ayuda internacional impotentes frente a la llegada de refugiados ruandeses.*

Cholera outbreak kills thousands of Rwanda refugees

FROM INIGO GILMORE IN GOMA, ZAIRE

THOUSANDS of Rwandan refugees are dying along the streets of Goma and in camps surrounding the Zairean city as a cholera epidemic sweeps through the beleaguered population.

The staggering toll has confirmed the worst fears of aid agencies which are powerless to stop the spread of the disease. Everywhere men, women and children in the last throes of life collapse and die where they fall. For many, weakened by malnutrition and dehydration, cholera is simply the final blow. Goma's living dead die quickly.

By 8am yesterday there were almost 300 suspected cases in Muniugi camp, north of the city on the airport road. By lunchtime there were hundreds more. Médecins Sans Frontières set up six tents with intravenous drips, but it was simply not enough. One television crew counted 37 dead in 40 minutes.

Mungi camp presents a vision of hell. Many of the sick are too weak to reach the white medical tents and die untended only yards away. Even if they do get treatment they do not always survive. Bodies are removed from the tents while sufferers cry out in agony and desperation. Aid workers say that victims are dying in a matter of hours.

The stench of rotting corpses has become almost unbearable in the searing heat. The sickly smell stings the nostrils and turns the stomach. With faces covered, the living huddle round corpses in disbelief.

A crowd more than 100 strong was gathered on a mound of earth lining a mass grave near the airport to witness the undignified burial of relatives and friends. Corpses wrapped in straw mats and plastic sheeting were unloaded from the back of a French army lorry and passed along a human chain of plastic-gloved volunteers before being dumped unceremoniously into a shallow grave. A

bulldozer stands by to dig the pits and shift the corpses in the black volcanic soil.

A group of French soldiers supervising the operation looked on. All had undertaken similarly grim tasks in Somalia and the former Yugoslavia, but they were nevertheless moved. "The boys feel bad at night but it has to be done," said a lieutenant, shrugging his shoulders. After a few minutes, he added: "Tell the world we need help. We need soldiers, any soldiers, UN soldiers."

As fear grips the refugees, conspiracy theories abound. Hutus and Zaireans alike tell you that Tutsi enemies have infiltrated the city to poison refugees. Those suspected of being Tutsi infiltrators are murdered. When I passed Goma hospital yesterday morning, four bloodied corpses, alleged Tutsis, lay outside. Alongside were large

rocks which had been used to
smash their skulls.

A short distance along the road, a large crowd was gathered around a young man crawling along the tarmac arm and bleeding from a head wound. I watched in disbelief as the frenzied mob, many of them children, pummeled him with rocks. The man tried to protect himself, crying out in agony, with flailing arms. A Zairean said that if we tried to save him they would stone us as well. Moments later he was dead.

We witnessed this scene for just four minutes. Meanwhile, a vehicle carrying French troops drove past the dying man twice without stopping. A few days ago, another suspected Tutsi was stoned to death outside the French base as French soldiers looked on. Colonel Didier Bolelli, the head of the French command in Goma, says that intervening in such situations is outside their jurisdiction.

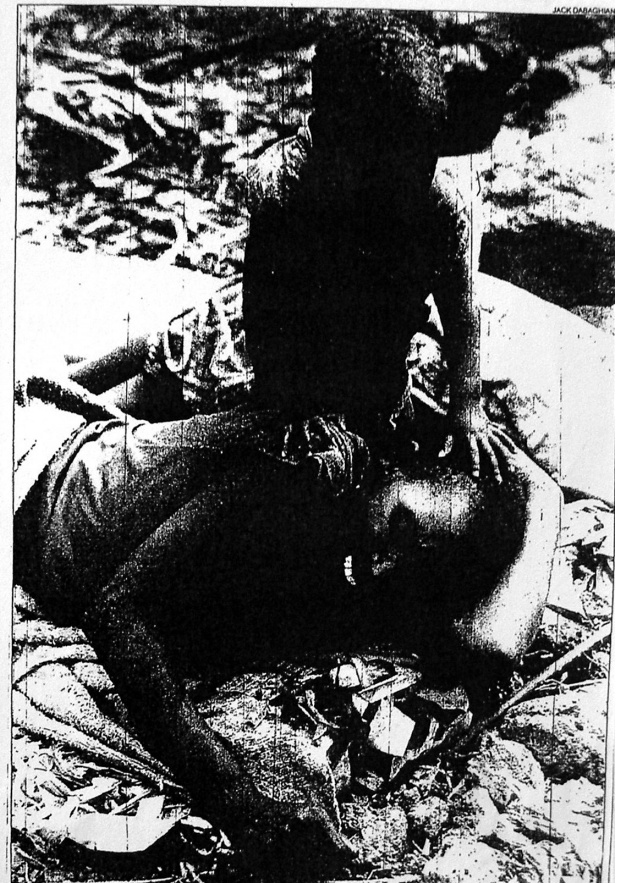
There have been several reports of Rwandan government troops regrouping in Goma in an attempt to return to Rwanda to fight rebel Tutsis. But while thousands are gathered in pockets in and around the city, there seems to be little inclination to go back to the front. Many have serious injuries ranging from severed limbs to broken

bones. Dozens of sick lay outside a field hospital in the city with drips in their arms.

☐ CARE International is managing the relief operation in Goma. Phone 071-379 5247 for credit card donations, or send cheques payable to Rwanda Appeal, 36-38 Southampton Street, London WC2E 7HE. Donations to the Disasters Emergency Committee are shared between ActionAid, the British Red Cross, Calof, Christian Aid, Help the Aged, Oxfam and Save the Children; Phone 0345 222333 for credit card donations, or send cheques payable to Rwanda Emergency Appeal, PO Box 999, London EC4A 9AA.

Clinton calls for US action plan

President Clinton has ordered his government to implement a "practical plan of action" for dealing with the outbreak of cholera among the Rwandan refugees. Baroness Chalker of Wallasey, the British overseas aid minister, will fly to Rwanda next week to assess the refugee crisis, visiting a camp for Hutus and Tutsis at Byumba, near the Ugandan border, on Tuesday.



A weeping Rwandan child trying to stir his mother, dying of cholera, at the Munigi camp on the outskirts of Goma. The disease is rampaging through the million hungry refugees who fled their country's civil war

The Times, 22 de julio. El estallido del Colera mata a miles de refugiados ruandés.

2 RECORTAR LA DISTANCIA. ARTISTAS QUE OCUPAN EL LUGAR DE LOS FOTOPERIODISTAS: VER CON LOS PROPIOS OJOS

Alfredo Jaar entre-lee (entre-ve) en los periódicos el peso de lo que no se muestran y decide cambiar de posición y mirar desde otro lado: en agosto de 1994 viaja a Ruanda y se sitúa en el *fuera de campo* de la imagen que da la prensa. *Ver con los propios ojos* supone, en este caso, tomar la responsabilidad de dirigir la mirada, de encuadrar y ser consciente de todo lo que se queda fuera y sobretodo, supone tomar la responsabilidad de convertirse en testigo de lo que se ve. De aquí, probablemente, el hecho de que Jaar tome en su obra la responsabilidad de contar, de dar testimonio de lo que vio.



Giovanni Anselmo, *Visibile*, 1970

2. 1 El cuerpo como soporte de lo visible

Esta imagen pertenece a una obra de Giovanni Anselmo de 1970. En esta instalación, el artista proyecta la palabra *visibile* de color blanco sobre una pared blanca. Mientras la instalación está vacía, sin espectadores, la palabra *visibile* permanece invisible. Sin embargo, cuando un espectador entra en la

sala e irrumpe en el chorro de luz del proyector, la palabra *visibile* se deja ver, proyectada sobre el cuerpo del espectador que se convierte en soporte de lo visible.: “ver es sumergirse en el mundo”⁴ dice Wim Wenders y de nuevo *ver* se relaciona aquí con *estar*. Volviendo a la obra de Anselmo, el espectador que irrumpe en el espacio de la instalación, convierte su cuerpo en soporte de lo visible. Imaginemos que hay un segundo espectador que mira la acción a la distancia suficiente para abarcar lo que tiene lugar en la sala. Este segundo espectador se convierte en testigo de la aparición de lo visible y gritando le dice al primer espectador, que no se ha dado cuenta de la aparición de lo visible: ¡Eh! Llevas lo visible en la espalda⁵.

Imaginemos una segunda situación: dos personas entran en la sala y se mueven por el espacio. La palabra *visibile* se proyecta en la pierna de uno de ellos pero ninguno de los dos se da cuenta de lo que ocurre y siguen moviéndose, lo visible desaparece. Al rato, la palabra *visibile* vuelve a proyectarse sobre la rodilla de uno de ellos. Ninguno de los dos se da cuenta porque caminan demasiado pegados y lo único que alcanzan a ver, el uno del otro, es el rostro. Cuando en un momento dado se separan y la palabra *visibile* se proyecta sobre la cintura de uno de ellos, el otro se da cuenta de lo que aparece y lo señala al mismo tiempo que el primero descubre lo visible sobre su cintura.

En una tercera situación una persona entra en la sala. Camina durante un rato. Se gira y busca en todas las esquinas. Se detiene y vuelve a mirar. Esta solo en la sala. Al final abandona el espacio sin haber visto nada.

En una cuarta situación, un hombre entra solo en la sala y camina por el espacio. En varias ocasiones su cuerpo deviene soporte de lo visible sin darse cuenta de ello, porque se mueve demasiado deprisa y una y otra vez su mirada llega demasiado pronto o demasiado tarde. El espectador sigue observando las paredes en las que no pasa nada y en un momento dado se detiene. Busca con la mirada a su alrededor hasta darse cuenta de que sobre su pierna se proyecta la sílaba *vi-*, entonces se desplaza lentamente hacia la derecha y la palabra *visibile* aparece completa sobre su pantalón. El hombre se queda por unos instantes parado, sonriendo a su descubrimiento, encantado de su encuentro con lo visible. Entonces, temiendo perderlo de vista, trata de girarse sin mover la pierna, buscando a su alrededor a quien mostrar

4 Wim Wenders *El acto de ver*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 71

5 Solo quisiera señalar aquí la posibilidad de jugar con el papel del primer espectador, soporte de lo visible, y el segundo espectador, testigo de lo visible. Este juego tiene, en mi opinión, mucho que ver con la relación del fotógrafo y el espectador de sus fotografías.

su descubrimiento, a quien poder introducir lo visible. Después de un buen rato con la pierna en el mismo sitio, sin rastro de nadie con quien compartir su experiencia, decide moverse y lo visible desaparece. El hombre vuelve a su casa y se encuentra con su hijo. Al día siguiente el hijo vuelve a la sala con cinco amigos. Después de pasear durante 10 minutos por la sala, no ya descubriendo sino persiguiendo lo visible, los cinco amigos se colocan uno junto al otro creando una barrera de cuerpos. El primero el tercero y el quinto miran hacia delante y vigilan la espalda del segundo y el cuarto que vigilan la espalda de los otros tres. De esta forma, se desplazan de un lado al otro de la sala capturando lo visible. Al día siguiente, los cinco amigos vuelven a la sala con una cámara de video.

Aunque estos son solo cuatro ejemplos, podríamos seguir contando situaciones que tienen lugar en el interior de la instalación de Anselmo y que nos ayudan a entender la relación con lo visible. Ver con los propios ojos y ser testigo de lo que se ve, no es solo situarse en el lugar donde se desarrollan los acontecimientos, hay varios factores que ayudan al encuentro con lo visible, entre ellos la velocidad de la mirada, el lugar desde donde se mira, la distancia entre las cosas y los sujetos, la suerte o la mala suerte, la soledad o la compañía que permite hablar sobre las cosas... En mi opinión, esta puesta en escena de lo visible se puede comparar con la situación de Jaar cuando decide viajar a Ruanda. El artista se sitúa en el espacio donde puede tener acceso a aquello que se le escapaba mirando a través de los Medios y convierte su cuerpo en soporte de lo visible. Cuando Jaar vuelve a Nueva York para contar su experiencia a los espectadores de sus instalaciones, como veremos más adelante, construye diferentes puestas en escena para que el espectador tenga su propio encuentro con lo visible.

2.2 Incorporar lo invisible a lo real

Me gustaría introducir aquí un encuentro concreto con lo invisible/visible y su relación con lo real en la última secuencia de la película de Antonioni, *Blow-Up* que nos ha venido acompañando⁶.

-
- 6 Solo señalar que en mi opinión lo *visible* no tiene una sola aceptación, funciona de diferentes maneras dependiendo del autor que trabaje con su significado. Existe toda una bibliografía sobre lo visible y lo visual en la que no me voy a detener porque me desviaría del objeto de estudio, vease en todo caso: Didi-Huberman *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.



Fotograma de *Blow up* de Antonioni, 1966. Este fotograma muestra el momento en el que el protagonista recoge del suelo la pelota invisible que utilizan los hombres-mimo para jugar al tenis.

En la última secuencia de la película unos mimos, que ya habíamos visto al comienzo de la cinta, improvisan un partido de tenis con raquetas y una pelota invisible.



En un momento dado la pelota sale de la cancha y uno de los mimos le pide a Thomas con un gesto de la cabeza que vaya a buscar la pelota. Thomas duda un segundo pero finalmente se dirige hacia donde piensa puede haber caído la pelota invisible, la recoge y la lanza.



En el instante en que decide incorporar la pelota a su realidad, ésta se vuelve visible para él. Antonioni subraya el carácter real que adquiere la pelota para Thomas introduciendo el sonido de la pelota en el partido de tenis de los mimos (que al comienzo de la secuencia era mudo) manteniendo el plano fijo en el rostro del protagonista.



Fotograma de *Blow up* de Antonioni, 1966. Thomas acaba de lanzar la pelota a los mimos que siguen jugando al tenis. Mientras la cámara permanece fija encuadrando el rostro del protagonista, se escucha el sonido real de la pelota en la cancha.

Thomas decide incorporar a su realidad la pelota invisible y, desde ese momento, se vuelve real para él, aunque pueda seguir siendo invisible para el espectador.

Lo visible aquí no tiene que ver con la percepción material de las cosas, sino que la relación entre lo visible y lo real depende, en este caso, de la decisión de Thomas de incorporar la pelota a su realidad y hacer que lo invisible se vuelva visible.

Cuando Jaar decide viajar a Ruanda, incorpora lo que ve a su realidad, lo invisible se vuelve visible, real, como la pelota de Thomas.

Estos dos puntos: el cuerpo como soporte de lo visible y la decisión de incorporar lo invisible a lo real, forman parte de esa idea de ver con los propios ojos como parte del proceso de implicación de Jaar .

2.3 Recortar la distancia: Viajar a Ruanda

Lara García: Puedes hablar un poco de cómo fue la llegada a Ruanda; ¿Cómo fue el choque entre la información que traías desde Nueva York y lo que encuentras al entrar en Ruanda?

Alfredo Jaar: Generalmente me entero de una situación, me informo lo más posible a través de la prensa y, por último, realizo el viaje. En el caso de Ruanda pasé por París, donde estuve tres días tratando de conseguir más información porque la visión desde Europa y en particular desde Francia era diferente de la que se tenía desde EEUU. Luego, tuve que viajar a Kampala, en Uganda, porque las comunicaciones aéreas con Ruanda, y con Kigali, su capital, habían sido interrumpidas. Entonces viajé a Kampala, acompañado de mi amigo y asistente Carlos Vásquez(...).

La llegada a Ruanda fue muy accidentada —no podíamos llegar de la manera más lógica que era en avión hasta el aeropuerto— tuvimos que ir a través de otro país y elegimos Uganda. Nos quedamos unos días en Kampala porque teníamos que preparar el viaje. Queríamos arrendar un coche pero nos ponían muchas pegadas para salir del país e ir a Ruanda. Era muy peligroso y no querían asegurarlo, querían que compráramos el coche. Estuvimos varios días buscando hasta que dimos con una empresa que nos alquilaba un coche a condición de que fuéramos con el chófer; era la única manera de que el auto pudiera estar asegurado. Entramos en Ruanda por el norte. Los primeros kilómetros fueron desconcertante porque no veíamos a nadie. Todo el mundo había huido, muchas construcciones estaban destruidas, los caminos vacíos, no encontrábamos a nadie —hay una cantidad enorme de fotos— el hecho de no cruzarnos con nadie nos provocó un malestar y un miedo enorme. Sabíamos que la

gente había huido o estaba en un campo de refugiados. Pensábamos que el genocidio no había terminado. Las primeras horas en Ruanda fueron muy dramáticas, hasta que finalmente llegamos a un campo de refugiados y la realidad que vivíamos empezaba a encajar con la imagen que teníamos previamente en la mente⁷.

(...) Llegamos a Kigali, una ciudad en estado de sitio, destruida por completo, y en la que no había ni luz ni agua. Buscamos inmediatamente la sede de la ONU para obtener información actualizada sobre la situación. Los hoteles habían sido abandonados, y la ONU estaba utilizando varios de ellos como centros de operaciones. Nosotros nos instalamos en un hotel que estaba parcialmente acondicionado para alojar a la prensa y a los miembros de las organizaciones no gubernamentales.

Todas las mañanas íbamos a escuchar el informe de prensa de la ONU, para conocer las últimas noticias sobre la situación. De vez en cuando, la ONU también ofrecía a los periodistas una visita guiada en camiones oficiales a los campos de refugiados o a los campos de batalla. Mi asistente y yo aceptamos la invitación de la ONU en un par de ocasiones, pero la mayoría de las veces nos poníamos de acuerdo con otros periodistas y nos íbamos por nuestro lado. Yo diría que durante los doce días que estuvimos en Ruanda, fuimos a tres o cuatro encuentros organizados oficialmente por la ONU, y el resto del tiempo estuvimos por nuestra cuenta. Y del tiempo que nos movimos por nuestra cuenta, la mitad lo pasamos completamente solos, y la otra mitad estuvimos con una periodista suiza y con un periodista japonés, de quien nos hicimos amigos.

(...) En un día típico, íbamos en coche hasta un campo de refugiados, y estacionábamos fuera. Una vez dentro, caminábamos entre la gente, nos acer-

7 Entrevista con Alfredo Jaar, Nueva York, junio del 2008. Solo señalar aquí que durante la entrevista a Jaar, a mi me interesaba subrayar la importancia de la diferencia entre la imagen que tenía de Ruanda a partir de la prensa y la situación que encontró en el país al llegar. Por eso me gustaría destacar la imagen de la que habla Jaar en el párrafo anterior a su llegada a Ruanda: “muchas construcciones destruidas, caminos vacíos, no encontrábamos a nadie”, dice Jaar, hasta que llegan a un campo de refugiados y “la imagen calza un poco con la información que ya teníamos”. Pienso que es precisamente en esos espacios vacíos, sin gente, alejados de la espectacularización de los campos de refugiados que estaba llevando a cabo los medios, donde podría desarrollarse una posible reflexión sobre la idea de lo que supone “ver con los propios ojos”.

cábamos y les hablábamos en inglés, en francés, o en su propio idioma, a través de un intérprete. De inmediato nos identificábamos como periodistas o fotógrafos. Nuestra apariencia rudimentaria —nuestras cámaras eran ridículas comparadas con las de los foto-reporteros, que tienen zooms de medio metro— ayudó a establecer un contacto humano con la gente. Pasábamos días enteros en los campos de refugiados; durante las primeras horas éramos muy visibles pero después, la gente se acostumbraba a nosotros y nos volvíamos prácticamente invisibles. Sólo a partir de este momento comenzábamos a fotografiar. La idea era pasar el mayor tiempo posible con la gente antes de comenzar a fotografiar, para establecer un contacto muy cercano, lo más cercano posible con ellos. Pasamos mucho tiempo hablando y conversando para obtener la mayor cantidad posible de información sobre su tragedia⁸.

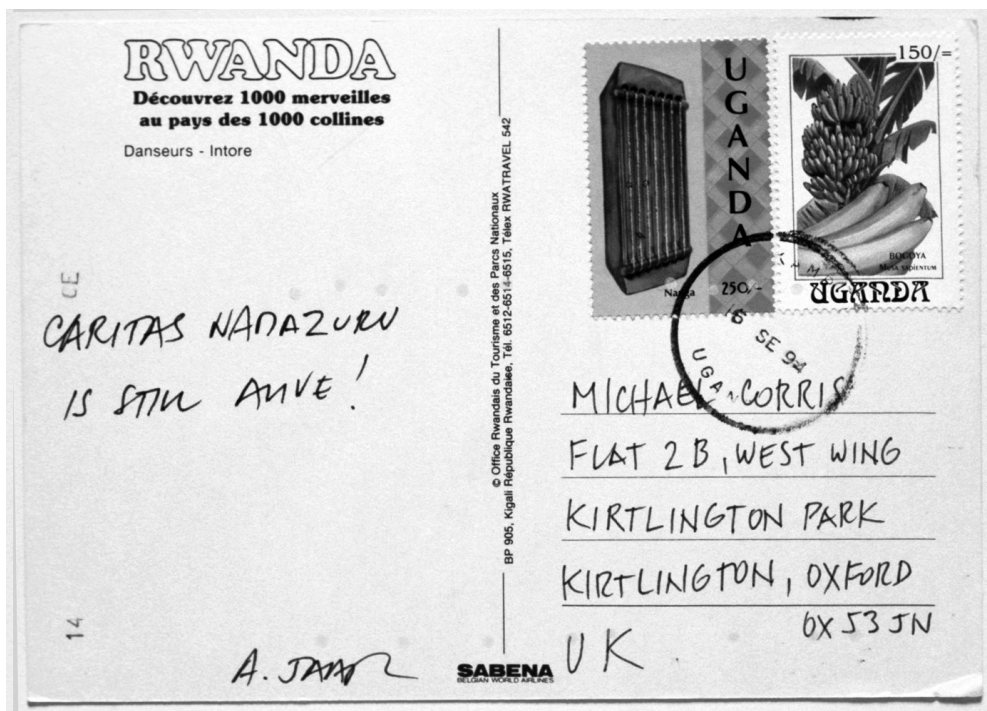
2.4 Las dos caras de la imagen: *Signs of Life*, 1994

Durante el tiempo que Jaar permanece en Ruanda realiza una sola obra in situ: *Signs of Life*. En una oficina de correos abandonada, encuentra una serie de postales con imágenes cliché de la *África salvaje* que se construye de cara al turista: gorilas, cebras, leones, Intore⁹... Recoge las postales y las envía a varios de sus amigos en diferentes partes del mundo. Jaar utiliza estas postales como imágenes de dos caras: en el reverso de la postal escribe el nombre de uno de los supervivientes acompañado de la frase: *Is Still Alive* (Sigue con vida)¹⁰.

8 Véase: Rubén Gallo, "Violencia e Imagen...", op. cit., p. 149-150.

9 Intore es un bailarín de danza tradicional ruandesa.

10 Véase Jacques Rancière, "El teatro de las imágenes" en *La política de las imágenes (Cat. Expo)*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 76: "No se trata sin embargo de una estrategia modernista de lo irrepresentable. Es, al contrario, la aplicación de dos de las más clásicas figuras del arte poética: la fábula que habla de los animales para hablar de los humanos, la litote que afirma que algunos están vivos para decir que hay un millón de muertos".

Alfredo Jaar, *Signs of life*, 1994

De esta forma anverso y reverso desaparecen y la postal se convierte en un *taumatropo*¹¹. Las dos caras de la imagen pasan a tener el mismo peso: cara A y cara A. Para completar la lectura de la imagen es necesario hacer girar el dispositivo de forma que ambas imágenes se superponen y cobran significado al ser conectadas. En *Sleepy Hollow* de Tim Burton, el protagonista es un detective que resuelve el difícil caso que se le presenta al activar un taumatropo en el que hay por un lado un pájaro rojo y por otro, una jaula. Al hacer girar el dispositivo el pájaro aparece dentro de la jaula y de esta forma el detective es capaz de ver la conexión entre dos hechos que se presentaban en un principio separados y que juntos generan otro sentido.



Taumatropo, 1850, Museo del Niño, Londres.

La postal de Jaar funciona como un thaumatrope, es un juego de distancias que revela la conexión entre dos realidades en un principio separadas: por un lado la realidad que se vende al turista y por el otro, la realidad que vive el superviviente del genocidio. Por un lado la imagen imprecisa, general, *tomada de lejos*, en el sentido de que no hay nada concreto en ellas: leones, cebras, gorilas...podría tratarse de tantos lugares. Por otro lado, la realidad del superviviente que se presenta

11 El taumatropo, cuenta Jonathan Crary, significa “girados de maravillas” y fue inventado en Londres por John Paris en 1825 como resultado del interés que hacia 1820 había por la imagen en movimiento y el estudio de la duración de las imágenes en la retina. Este interés dio lugar a toda una serie de aparatos y técnicas ópticas que respondían, en un principio, a un interés científico: fenakistiscopio, zootropio, entre otros, pasaron finalmente a ser formas para el entretenimiento popular. Véase Jonathan Crary, *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el s.XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 142.

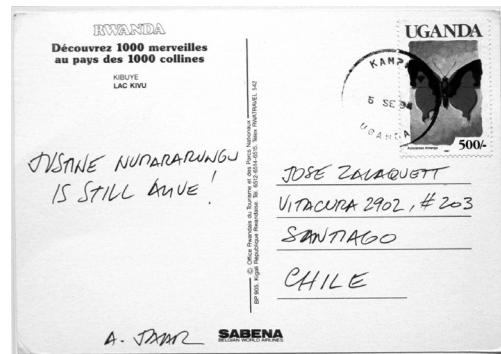
tomada de cerca, con nombres y apellidos: “Justine Mumararungu sigue con vida”.

Frente a las fotografías de la prensa, Jaar coloca esta postales con dos caras:

No es que veamos demasiados cuerpos que sufren, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos que no nos devuelven la mirada que les dirigimos, de los que se nos habla sin que se les ofrezca la posibilidad de hablarnos¹².



Alfredo Jaar, *Signs of life*, 1994



Aunque lo que se hace visible entre una cara y otra de estas postales es la distancia que separa ambas realidades, también entra en juego la decisión del receptor de las postales. ¿Cuál será la reacción de los amigos de Jaar al recibir la postal? ¿Dónde colocarán ésta imagen de dos caras para que ambas sean visibles? ¿Elegirán entre una cara u otra? ¿Qué realidad incorporar: el león o el superviviente?

12 Jacques Rancière, *El teatro de imágenes*, op. cit., p. 77.

3 RECUPERAR LA DISTANCIA: VUELTA DE JAAR A NUEVA YORK

Además de *Signs of Life*, durante el tiempo que pasa en Ruanda, Jaar realiza numerosas entrevistas, toma apuntes y hace más de 3000 fotografías. Cuando vuelve a Nueva York, —supongo que le cuesta caminar debido al peso tremendo de los carretes de fotos en su bolsa— trabaja a partir de su experiencia en Ruanda, de manera que gran parte del proyecto parece plantear la pregunta: ¿Cómo hacer visible esta experiencia? Sin embargo, antes de comenzar a elaborar estrategias de representación, Jaar pasa un tiempo sin poder mirar sus fotografías:

Al regreso de Ruanda, mi asistente y yo tuvimos un proceso muy doloroso que duró varios meses: sufrimos de insomnio, sentíamos que teníamos el olor a muerte en el cuerpo y tuvimos pesadillas casi todas las noches. Decidí entonces no mirar las imágenes durante algún tiempo para recuperarme del impacto que había tenido sobre mí¹³.

Es precisamente en este momento, en noviembre de 1994, cuando Jaar recibe una invitación desde Malmö (Suecia) para intervenir 50 paneles luminosos distribuidos por toda la ciudad y, pienso que se pregunta: ¿qué imágenes para estos paneles?

3.1 La imagen como grito contenido. *Rwanda, Rwanda, 1994*

Para esta propuesta, Alfredo Jaar mantiene las fotografías de Ruanda al margen y realiza unos carteles que repiten ocho veces en sentido vertical la palabra Rwanda.

Formaliza con esta obra la necesidad y la urgencia de no dejar de mirar Ruanda, hace visible el país africano, sin mostrar ninguna de las fotografías que había tomado en su viaje y crea una representación muy alejada de aquella que meses antes había mostrado a la prensa.

13 Rubén Gallo, "Violencia e Imagen...", op. cit., p. 157.



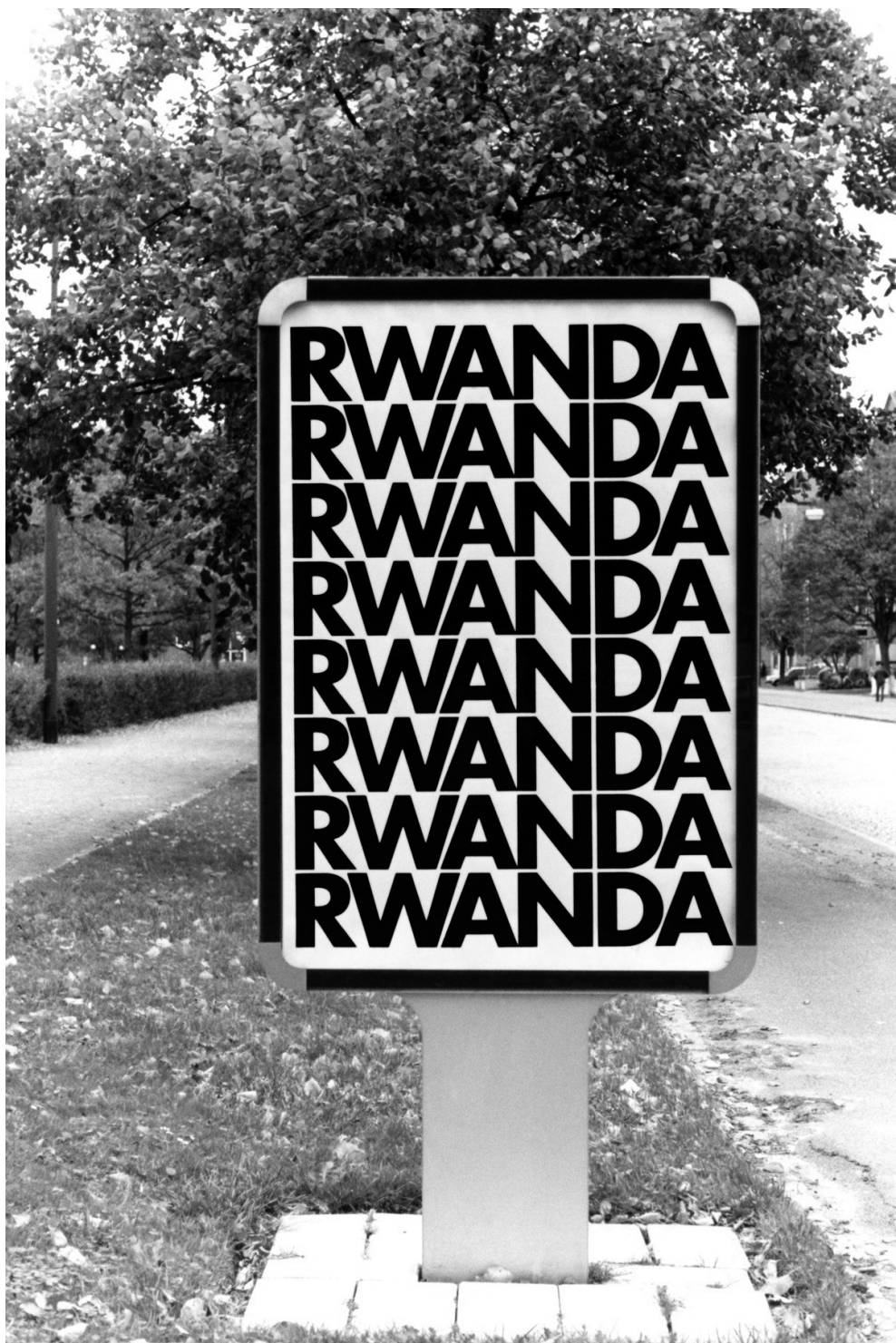
Alfredo Jaar, *Rwanda, Rwanda*, 1994

Jaar sostiene una y otra vez la palabra Rwanda en los paneles de luz mientras se toma el tiempo necesario para preguntarse por la forma de mostrar sus fotografías:

¿Nos está permitido como artistas crear arte a partir del sufrimiento o deberíamos dejar que estas tragedias se perdieran en lo invisible? ¿Por qué no puedo resistir a su invisibilidad en los Medios, ofreciendo mi propia imagen, mi propia indignación, mi propia acusación sobre la situación? Llevar a cabo este trabajo no es solo poner Ruanda en el mapa, es también una forma modesta de mostrar solidaridad, de crear, como he dicho, un memorial para las víctimas del genocidio de Ruanda. Dime, ¿cuántos gestos de solidaridad has visto?¹⁴

Los carteles de Jaar en Malmö formalizan un grito contenido: Rwanda, Rwanda, Rwanda... nombrar es la estrategia para sostener en espera su visibilidad. De esta forma evita caer en el silencio mientras da tiempo a las fotografías a ser pensada; como si en este momento las fotos fueran para Jaar un fuego al que no puede acercarse y optara por esperar a que la llama perdiera intensidad.

14 Patricia C. Phillips, "The Aesthetics of witnessing: Conversation with Alfredo Jaar" en *Rev. Art Journal*, Fall 2005, New York, p. 15.



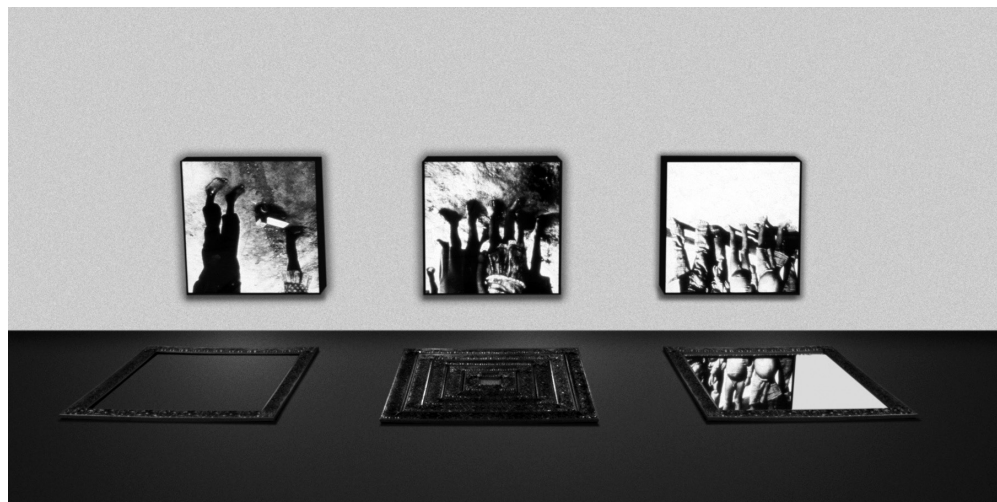
Alfredo Jaar, *Rwanda, Rwanda*, 1994

3.2 Mesas de luz para pensar las imágenes

Los paneles luminosos de la ciudad de Malmö se convierten en mesas de luz verticales que esperan a poder mostrar las fotografías de Ruanda. Generalmente en el proceso de trabajo de un fotógrafo, las mesas de luz se utilizan para mirar con lupa los negativos, para mirar a conciencia los detalles, los errores, para descubrir la casualidad de la imagen fotográfica que hace al fotógrafo ir más allá de su propia percepción, pero aquí la mesa de luz es soporte de un solo nombre: Ruanda, Ruanda...

Si miramos la obra de Jaar desde sus inicios hasta una de sus últimas instalaciones: *The Sound of Silence* (2006), la mesa de luz es un instrumento que aparece constantemente en su trabajo pero, como veremos a continuación, va variando de forma y posición. Solo señalar aquí que una cosa es la caja de luz, utilizada generalmente como soporte de una fotografía y otra cosa es la mesa de luz como espacio de trabajo y reflexión sobre lo visible. Jaar utiliza constantemente las cajas de luz como mesas de luz, no como soportes de la imagen sino como lugares donde pensarlas.

En *I+ I + I* (1987) las cajas de luz se colocan en la pared y las fotografías se presentan boca abajo. En el suelo, Jaar coloca un marco para cada imagen, la mesa de luz es ahora marco que condiciona la forma de visualizar las fotografías: vacío, repleto de sí mismo, o marco que contiene un espejo que da la vuelta a la imagen y la recorta en función del lugar que el espectador elija para mirar.



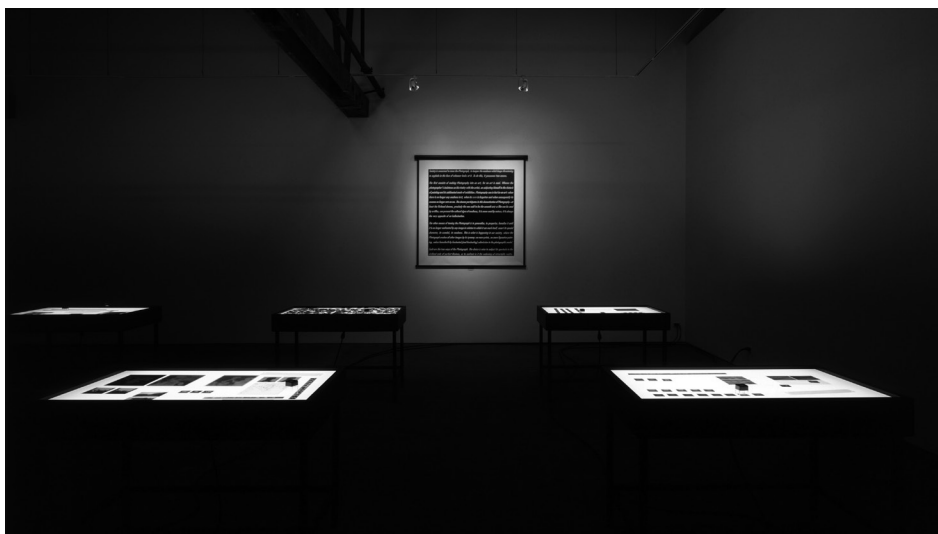
Alfredo Jaar, *I+I+I*, 1987

En *Coyote* (1988) la mesa de luz se convierte en una superficie de agua, espejo de ondas que transforma la materialidad de la foto y la muestra inestable, como una evidencia débil de una realidad que es la silueta de un espejismo.



Alfredo Jaar, *El Coyote*, 1987

En *Working* (1993) la mesa de luz se presenta tal y como es en un estudio de fotografía para que el espectador experimente el proceso fotográfico: revelado, visualización, selección, etc.



Alfredo Jaar, *Working*, 1993

En *Shelte, (please close your eyes)* (1996), Jaar interviene una marquesina de la Universidad de Washington colocando tres pares de cajas de luz que dan al interior de la marquesina por un lado y a la calle por el otro. La pieza es una forma de reconocer y hacer homenaje al trabajo de tres artistas nigerianos poco reconocidos en Estados Unidos: Ken Saro-Wiwa, Fela y Chinua Achebe.

Jaar dedica dos caras a cada uno de estos artistas. Una de las caras está reservada para un retrato y un comentario, la otra para la reproducción de un fragmento de la obra de cada artista. En los paneles de luz sin embargo no se reproduce ninguna imagen. Por un lado una línea negra reconstruye el espacio vacío que debían ocupar las fotografías, haciendo alusión a la escasa presencia de estos intelectuales nigerianos en el ámbito intelectual de los Estados Unidos. No olvidemos que la marquesina está en la Universidad, y que, por tanto, los principales espectadores de esta pieza son universitarios. Por otro lado, cada cita se sitúa en el panel a modo de pie de página o titular, dejando un vacío que, quizá, correspondería a una imagen. En este caso se apela a la necesidad de dejarse llevar por la fuerza expresiva del texto; un espacio en blanco que concede a las palabras un lugar silencioso para ser pensadas.



Alfredo Jaar, *Shelter (please close your eyes)*, 1996.

En la segunda versión de *Los Ojos de Gutete Emerita* (1996), la caja de luz recupera la posición horizontal, adquiere un tamaño de 3 x 3 metros y sobre ella se amontonan un millón de diapositivas que son los ojos de Gutete Emerita.



Alfredo Jaar, *Los Ojos de Gutete Emerita*, 1996.

En *El Lamento de las imágenes* (2002) la mesa de luz se coloca en la pared y deviene, como veremos en el Libro Tercero, pantalla de luz que deslumbra a quien busca en ella alguna imagen para ver.



Alfredo Jaar, *El Lamento de las imágenes*, 2002.

En *The sound of silence* (2006) la mesa de luz sigue siendo una pantalla pero instalada ahora en un espacio que, a modo de sala de cine, invita al espectador a sentarse y a permanecer en ese espacio durante el tiempo que dura la pieza. Esta vez la pantalla tiene el fondo negro y sobre ella cuenta, con letras blancas, la historia de una imagen. En un momento dado la pantalla muestra por unos instantes la fotografía para la que se construye todo este dispositivo.



Alfredo Jaar, *The Sound of Silence*, 2006

En *Rwanda, Rwanda* la mesa de luz es un panel luminoso que se convierte en sostén de un grito silencioso ¿Qué hay de urgencia en esta pieza? Esta es la relación de la repetición del nombre con la idea del grito. Gritar como una respuesta directa, impulsiva, desesperada. Pero tiene que ser un grito contenido, y hay que elegir un tono como una imagen, un grito sordo en este caso que no impida cualquier posibilidad de mantener la mirada con lo que se da a ver.

A la pregunta ¿Qué imágenes elegir para estos paneles? Jaar responde con cincuenta paneles luminosos distribuidos por la ciudad de Malmö sosteniendo la palabra Rwanda.

4 FOTOPERIODISTAS QUE DEVIENEN ARTISTAS

4.1 Imágenes de riesgo

Como hemos dicho al comienzo del capítulo, Jaar decide viajar a Ruanda, recortar la distancia para *ver con sus propios ojos* aquello que no podía ver a través de la prensa, es decir, ocupa lo que era su *fuera de campo*¹⁵ y se sitúa en el lugar donde trabajan generalmente los fotoperiodistas¹⁶. Cerca, muy cerca, en un espacio estrecho al límite entre no ver nada y ver demasiado. En el lugar donde se generan las imágenes de riesgo, pues mirar supone correr el peligro de quemarse los ojos.

En el texto de Didi-Huberman *La imagen arde*¹⁷, para mostrar la relación del espectador y la imagen, el autor utiliza la metáfora de una mariposa. La mariposa es la imagen que el espectador persigue, emocionado ante lo que descubre en ella. Aunque el espectador la persigue, la mariposa va en busca de la llama, que es lo real, y que quema si te acercas demasiado. La mariposa no solo se acerca, sino que toca la llama y se convierte en cenizas: "no podemos ya hablar de imagen sin hablar de cenizas¹⁸" dice Didi-Huberman. Pero el fotógrafo, no es el espectador de la imagen-mariposa de Didi-Huberman, el fotógrafo es quien se acerca a la llama de lo real, para "incubar" entre sus manos la imagen-mariposa. Aquí es donde el fotógrafo corre el riesgo de quemarse.

-
- 15 Desarrollaré el concepto de *fuera de campo* más adelante a partir de la película de Greenaway *El contrato del dibujante*. Solo señalar aquí que Jaar se sitúa más allá del margen de las imágenes a las que tiene acceso a través de los periódicos.
- 16 Sobre el desplazamiento de los artista al ámbito del documento y de los fotoperiodistas al ámbito del arte, véase: Philippe Dagen, *Luc Delahaye, decisión d'un instant. interview/ Luc Delahaye: Snap decisión*, Rev. Art Press n° 306, Paris, 2004, p. 27; Val Williams "Simples documents? Art, photojournalisme, guerre, de 1980 á aujourd'hui" en *Face a l'histoire. 1993-1996, L'artiste moderne devant l'événement historique*, Centre George Pompidou, Flammarion, Paris, 1996.
- 17 George Didi-Huberman, "L'image Brûle" en *Penser par les images. Autour des travaux de George Didi-Huberman*, Nantes, Céciledefaut, 2006, p. 11.
- 18 *Ibid.*, p. 21.

4.2 *The Silence* de Gilles Peress

Aunque en algún momento podamos hablar de un espacio común entre Jaar y los fotoperiodistas que cubrieron al mismo tiempo el genocidio, en el momento del uso de la imagen, es decir a la hora de “darla a ver”, a diferencia del artista, el fotoperiodista envía sus fotografías al periódico o a la agencia con la mayor rapidez y pierde el control de sus imágenes. Mientras que el artista, Alfredo Jaar en este caso, continua su trabajo más allá de la toma de la fotografía hasta su puesta en escena.

En 1999, Gilles Peress publica *The Silence*, un libro de fotografías sobre el genocidio de Ruanda. El trabajo de Peress no es el de un fotoperiodista, ni el de un artista, él mismo declara querer situarse precisamente “en el entre” de estas dos categorías:

Algunas personas me preguntan si soy un artista, otros si soy un fotoperiodista o un fotógrafo. Siempre trato de escapar de las categorías porque están atadas a formas predecibles, tienen mucho que ver con el mercado o cómo comercializar la imagen. Me interesa lo que es impredecible, me interesa lo que pasa en tierra de nadie entre categorías conocidas, es decir; entre arte y fotoperiodismo, entre fotografía y literatura, entre fotografía y cine, me interesa investigar lo que hay en esa área gris¹⁹.

Su trabajo consiste en situarse en el espacio comprendido entre trabajar y pensar la imagen. Peress es fotógrafo de la agencia Magnum y de hecho, algunas de las fotografías que aparecen en *The Silence* fueron publicadas por la prensa en 1994.

Si extendemos la noción de tierra de nadie a cómo las imágenes son distribuidas, no daría privilegio a una forma de distribución por encima de otra. Publicaría en revistas, haría instalaciones en museos en un contexto artístico, pondría carteles en la autopista, imágenes en la web, si pudiera poner imágenes en las paredes de tu cuarto, lo haría. Para mi, la web es un espacio donde crear un flujo de ideas, de información. Es el proceso lo que me interesa, porque cada vez que hacemos algo, ya sea en una pared o en una pantalla, las ideas se reconfiguran de una manera diferente, se investigan

19 Cita de Gilles Peress en Harry Kreisler, *Images, Reality and the course of History. Conversation with Gilles Peress, Magnum photographer*, Institute of International Studies, UC Berkeley, 1997, p. 2. <http://globetrotter.berkeley.edu/Peress/peress-con3.html>,

nuevas facetas y aspectos del tema. He aprendido cómo construir una narración, cómo la mente funciona construyendo narrativas, haciendo páginas web. Luego llevo esas ideas en el contexto de un libro y entonces el libro se convierte no tanto en un libro sino en una pantalla. De la misma manera que fuerzo la pantalla para ser casi un libro, también he hecho videos que eran casi libros y libros que eran casi videos. Esto es también la tierra de nadie. La tierra de nadie es también la forma²⁰.



Fotografía de Gilles Peress publicada en el *New York Times* el 7 de agosto de 1994.

The Silence es un trabajo con forma de libro, que quizá no deba leerse como un libro, ni se deba esperar de él lo que esperamos de un libro. ¿Qué esperamos de un libro de fotografías sobre el genocidio de Ruanda? En *The Silence*, las fotos se reproducen en blanco y negro, cada una ocupa dos caras, por lo que existe un pliegue (corte) en el medio de cada imagen que convierte la fotografía en una página.

El libro está dividido en tres capítulos: El Pecado, Purgatorio y La Sentencia. Se sucede una imagen detrás de otra y los textos se reducen a la primera y la última página:

Primera página:

Rwanda, kagura 27 de mayo de 1994. 16h:15.
un prisionero, un asesino nos es presentado,
es un momento de confusión, de miedo,
de preparar historias.
Él tiene un momento para sí mismo.

Al final del libro, después de todas las fotografías, Peress vuelve a recuperar este encuentro como si solo hubiesen pasado tres minutos desde el comienzo de *The Silence*:

Rwanda, Kabuga 27 de mayo de 1994. 16h:18.
Cuando le miro, él me devuelve la mirada.

4.3 Obra 2: Lara Garcia, *Encontrarse con El Silencio*, 2008

A continuación voy a presentar un análisis de *The Silence* de Peress en el que utilizo la primera persona del singular para narrar mi encuentro con el libro y sus imágenes. Como explicaré más adelante, mi interés a la hora de analizar una imagen no se centra en la lectura de la imagen material sino en el encuentro, es decir en lo que tiene lugar entre la imagen y el espectador:

Encontré un ejemplar de segunda mano de *The Silence* de Peress en una librería en Nueva York. El libro estaba guardado en una vitrina de cristal bajo llave. Le pedí al vendedor que sacara el libro para echarle un vistazo. Pasé las páginas sin mirarlas, solo para comprobar que el libro estaba en buen estado. En algún momento no pude evitar detenerme en una de las fotografías: un hombre mayor —no sabría decir de qué edad— estaba sentado en el suelo envuelto en una manta; tenía la mano derecha sobre la frente y los ojos medio abiertos, la mirada suspendida muy, muy lejos. Antes de que la imagen se me echara encima, cerré el libro y me encontré de bruces con la nariz del dependiente, que no dejaba de apuntarme.

—Que mire estas fotografías no quiere decir que me guste lo que veo
—le dije— me lo llevo.

El vendedor me informó que los libros que se guardan en la vitrina no los pueden llevar los clientes hasta las cajas, alguien del personal tiene que acompañar-

me y llevarlo por mí. A mí me pareció muy buena idea que tuviéramos que llevar el libro entre dos ya que, pensé, el peso de las imágenes bien podría requerir la fuerza de dos personas. El chico que llevó el libro conmigo me lanzó media sonrisa coqueta desde el fondo del pasillo, no sé que pensaría. Bajamos juntos las escaleras. Él bajaba alegremente dando saltitos en cada escalón y sonriéndome de vez en cuando. A medio camino, creyendo que no me daría cuenta, abrió *El Silencio* para averiguar —supongo— qué contenía el libro que no podía llevar yo sola hasta la caja.

—¡Dios mío!— dijo en alto, y cerró el libro de golpe.

Cuando llegamos al mostrador no sé que comentaría con la cajera, pero ésta me lanzó un ojo que como un dardo, voló por encima de las cabezas de los clientes y vino a clavarse en mi frente. Aguanté el tipo como pude y me quedé quieta en la cola esperando mi turno. Pagué, metí el libro en el bolso y lo arrastré hasta casa.

Una vez en mi cuarto, dejé el libro en la mesa y me tumbé en la cama. Miré el techo de la habitación: un enorme tubo metálico la cruzaba de lado a lado. En medio del tubo, había una rendija para la calefacción que funcionaba como un amplificador de sonido. De esta forma podía escuchar lo que pasaba en la habitación de al lado. Reconstruyendo los sonidos que me llegaban, podía ver a Alma, mi compañera de piso, sentada en su mesa de estudio. Al levantarse y subir la persiana, tropezó con la alfombra. Abrió el armario y se movieron las perchas. Sonó el teléfono y Alma contestó. Luego colgó. Eligió un vestido, se miró en el espejo, inclinó la cabeza de lado, colocó un mechón de pelo tras su oreja y sonrió. Después la oí salir de su habitación y escuché la puerta de la entrada cerrarse. La rendija se quedó en silencio, estaba otra vez en mi cuarto.

El libro de Peress asomaba por la esquina de la mesa. Tan pesado como siempre amenazaba con doblar las patas de madera. Me levanté, me senté y miré las fotografías desde el principio. Las miraba una por una, despacio, dándoles el tiempo necesario para posarse. Pensé en abrir la ventana y gritarle a Peress:

—¡Quién te has creído que eres para lanzar ladrillos de esta forma!

En lugar de gritar me levanté, me dí con la cabeza en la pared y seguí leyendo las imágenes.

En una de las fotos estaba escrita la palabra “Hutu” en la pared en una casa, en una calle totalmente desierta.



En relación a esta fotografía el 28 de junio de 1994 *El País* publica:

Los militares franceses esperaban encontrar un campo de refugiados con al menos ocho mil Hutus. Pero en Mutura no había ya nada de eso. Todos habían sido realojados “gracias a la gran solidaridad de los vecinos”, según las declaraciones solemnes que hizo el alcalde. Al margen de la posible solidaridad, las casa de los tutsis habían encontrado nuevos propietarios. Y los tutsis habían huido o reposaban para siempre en el fondo del lago Kivu. Las operaciones de *limpieza étnica* a machetazos y pedradas estaban prácticamente concluidas al noroeste de Ruanda. Aquí solo quedaban hutus. Las autoridades de Mutura afirmaban que también había tutsis. Pero nadie consiguió encontrarlos.

Durante una entrevista a Gilles Peress, Harry Kreisler se detiene a hablar sobre esta imagen:

Kreisler—Esta es una imagen del libro sobre Ruanda, *The Silence*. Nos lleva a un nivel interesante, que es la reacción ante ella basada en el conocimiento de la experiencia personal. Lo que me choca en esta imagen es la palabra “Hutu” escrita junto a la puerta que, en este contexto, era una marca para indicar que la gente que vivía en esta casa no tenía que ser asesinada. Lo que ocurría era que los dirigentes del gobierno de Ruanda, que eran hutus, estaban matando a los tutsis de manera sistemática. Ahora cuando atiendo a

mi propia reacción, esto me recuerda a la Biblia, cuando Moisés fue a pedirle al Faraón que liberase a los hijos de Israel y el Faraón se negó. Entonces Dios ordenó las plagas. Una marca fue puesta en la puerta de las casa de los israelíes, de forma que Dios pudiera reparar en ella. Lo que me parece interesante es que aquí, son hombres los que lo hacen. Si Dios está involucrado, se trata de ese dios mitad bueno, mitad malo del que hablabas antes.

Peress—Correcto

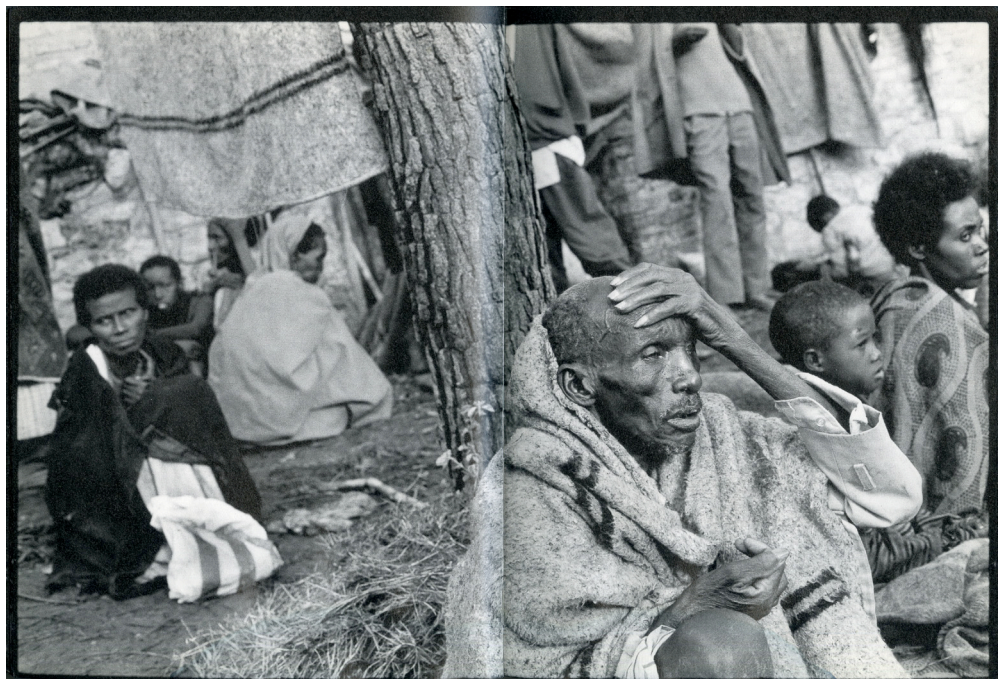
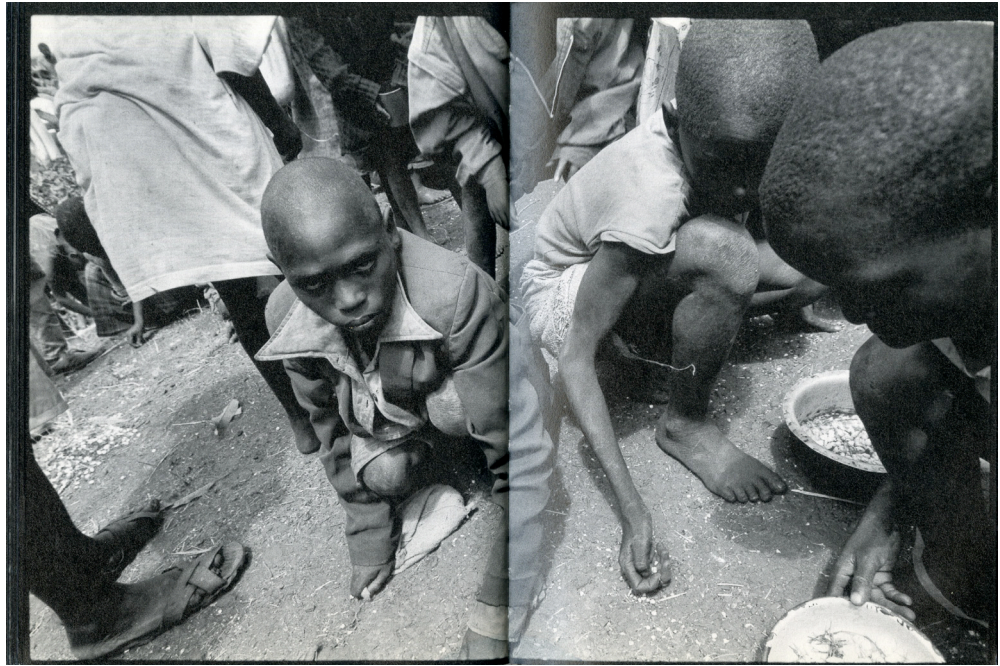
Kreisler—Sobre lo que quiero detenerme es que he hecho esta lectura basada en mi forma personal de lectura que tiene que ver con el conocimiento que puedo aportar habiendo leído la Biblia cuando estaba en el colegio.

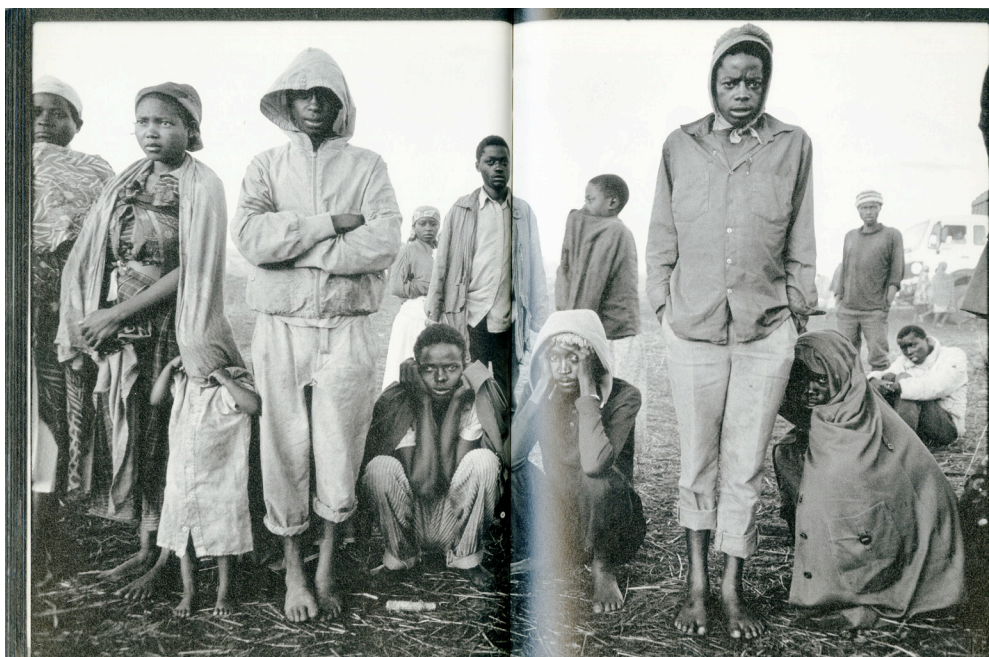
Peress—Si, correcto. Y es además lo que estaba pasando; es el motivo por el que estaban escribiendo “Hutu” en las casas.

Kreisler—Por lo que nos encontramos en una situación donde nos enfrentamos con la realidad, vemos las mentiras y las ilusiones; la intención es crear una galería donde la gente pueda traer su interpretación personal a lo que esto significa.

Peress—Yo te propongo algo y tú lo que haces es llevarlo hasta cierto nivel. Yo te propongo que la fotografía es un lenguaje por sí mismo, lo que significa que, cuando miras imágenes, obtienes ideas; y también te propongo que puedas obtener ideas sin necesidad de pasar por palabras. Por lo que te estoy forzando a mirar realmente. Este proceso de mirar, da lugar a que se te proponga una nueva serie de ideas (...). También tengo una extraña noción de lo que es una imagen. Para mí una imagen tiene diferentes autores: estás tú mismo, está la cámara (creo que la fotografía en función de la cámara habla de diferentes maneras); está la realidad, porque la realidad habla de forma muy enérgica a través de la fotografía; y luego está el espectador, que es la persona que mira la imagen y hace su propia interpretación de lo que pasa. Pienso que la fotografía es un “texto abierto” donde la mitad del texto está en el lector²¹.

21 Cita de Gilles Peress en Harry Kreisler, "Images..." op., cit. pag.4







The Silence no es un libro para ver, es un libro para tener y en todo caso, es un libro difícil de ver y pienso, no debería ser de otra forma. Podemos tratar de verlo pero sobre todo sabemos que está: en la estantería, al lado de otros libros, sobre la mesa. Es un libro cuya presencia pesa. Al intentar verlo o mejor al intentar permanecer en sus imágenes, la intensidad de lo que se nos muestra varía de una página a otra: una fotografía me grita, otra me deja detenerme un poco más, otra me lanza hacia atrás, otra me hace preguntas: ¿Cómo miras lo que ves? ¿Por qué lo miras? ¿Desde dónde?... ¿Cómo leer *The Silence*?

Saber mirar una imagen, será, de alguna manera saber discernir donde la imagen arde, ahí donde su belleza eventual reserva la plaza de un “signo secreto”, de una crisis sin apaciguar, de un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado²²

Pero *The Silence* arde en el momento en que se abre, y quema. Por eso es difícil *estar para ver* en las fotografías de Peress, porque corremos el peligro de quemarnos los ojos. El riesgo consiste en colmar nuestra mirada y no ver nada, en lugar de hacernos conscientes de todo lo que no vemos en ellas²³. Dice Bar-

22 Cita George Didi-Huberman, *L'image Brûle*, op. cit., p. 33.

23 Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable-es decir, condenada a una cuestión de ser- cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo esta allí”. Tomo esta idea de Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Bordes manantial 1997, p.17

thes que “la fotografía es violenta no porque muestre violencia, sino porque cada vez llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado”²⁴. La violencia de algunas de las fotografías de *The Silence* llena los ojos que, al no tener donde apoyarse, se agotan rápidamente porque no hay nada que mirando ayude a los ojos a quedarse.



El espectador podrá ser tocado de refilón, de frente o de lado, pero ¿será “descolocado”? ¿tomará otra posición? o ¿estará sólo desubicado y recuperará la posición que tenía antes de ver el libro, como si casi nada hubiera pasado? El peligro consiste entonces en que, al dejar de mirar con los ojos llenos de ruido, la sensación es de haber visto mucho y el espectador de estas imágenes podrá pensar: no quiero ver nada más porque he visto en las fotografías el límite de lo que soy capaz de mirar, porque las fotografías me han colmado los ojos. En este sentido, una imagen que vela, es una imagen que nos expulsa de su superficie o que nos atrapa y no nos deja salir. Una imagen que revela, es una imagen que nos da la sensación de lo mucho que perdemos, nos deja espacio para movernos y nos empuja a buscar otra imagen, a cambiar de posición, a no dejar de mirar.

24 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, op. cit., p. 141.

4.4 Cuando la videncia consiste en ver

Sobre *The Silence* dice Nicholas Mirzoeff:

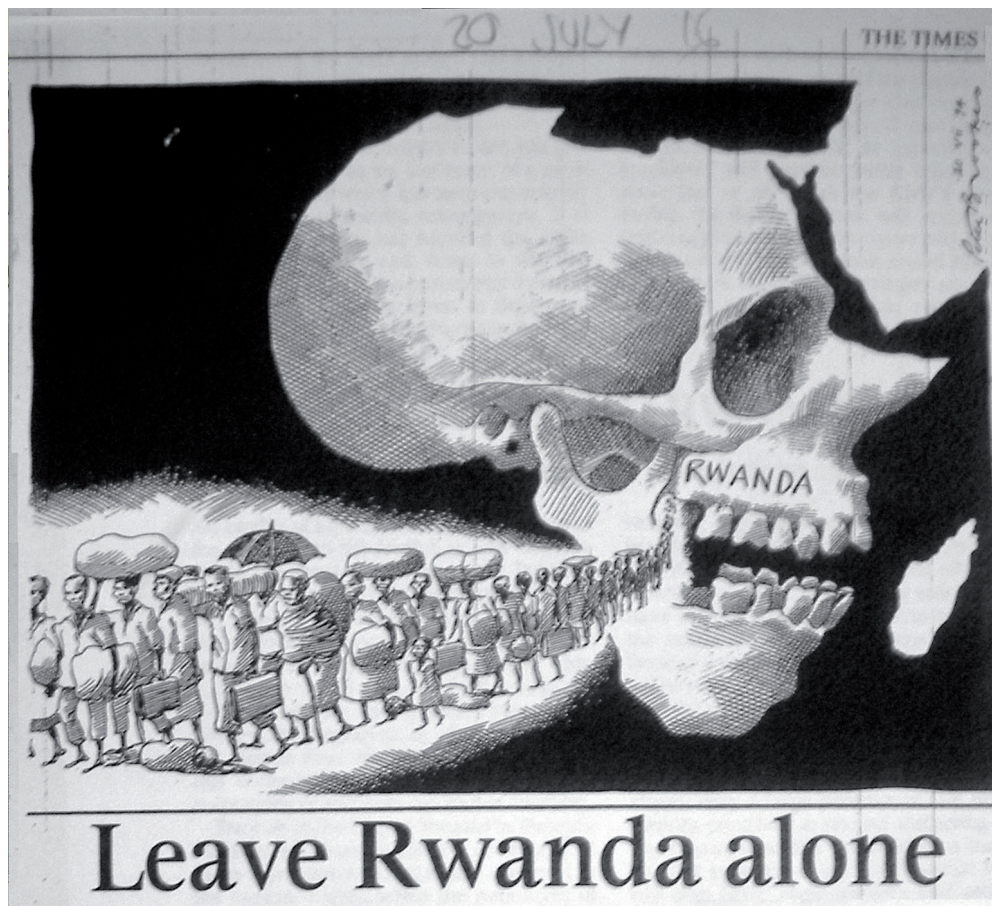
La imprecisión es frecuente en el libro. No hay línea divisoria entre fotografías de memoriales, aquellas de supervivientes, aquellas de genocidas, aquellas con heridas abiertas y aquellas de refugiados. Al espectador occidental hábil en leer el ensayo fotográfico, le da la impresión de que la muerte, la vida y los heridos están mezclados en un caos total. Es como si el museo del holocausto de Jerusalem, Yad Vashem, fuera presentado al lado de imágenes de la vida diaria de la ciudad. Por supuesto, esto presentaría una cierta verdad sobre Israel, tal y como las fotografías de Peress muestra un cierto punto de vista de Rwanda. La dificultad es que este punto de vista es precisamente aquel que la mayor parte de los espectadores occidentales esperan ver: un estado pre-político de un caos sin forma. De hecho, un gran número de fotoperiodistas que trabajaron en Ruanda y esperaban que su trabajo llevara a algún tipo de cambio, se dieron cuenta de que la experiencia del fracaso de esta mirada reducía su confianza en el medio hasta el punto de llegar a abandonarlo. Aquí el propio periodismo comparte algunas de las sospechas del arte sobre el periodismo visual, sin ser todavía capaz de ofrecer una alternativa²⁵.

Peress publica *The Silence* con las fotografías que tomó en Ruanda entre finales de mayo y finales de julio de 1994. Lo que Peress muestra responde a su percepción caótica de la situación. Cuando efectivamente víctimas, asesinados, refugiados, perdidos, cuando varios millones de personas se desplazan huyendo de la muerte y cada una de ellas tiene su propia historia: ¿Cómo establecer diferencias?

En un desierto de cadáveres, de refugiados, de desesperados, no se puede volar. Se puede mirar, pero no se puede ver ni conocer²⁶.

25 Nicholas Mirzoeff, "Invisible again: Rwanda and Representation after genocide" en *Rev. African Arts*, Autumn 2005.

26 Vicenç Altaió, "La tierra del Angel justiciero" en *Hágase la luz* (Cat. Exp), op. cit., p. s/n.



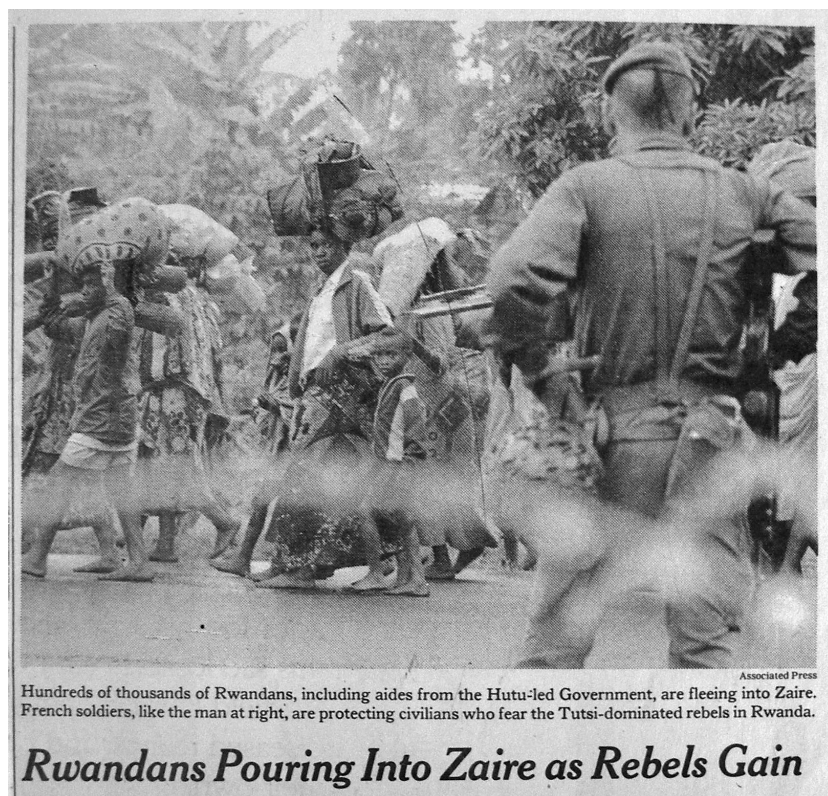
The Times, 20 de julio, 1994



Gilles Peress, *The Silence*, 1999



El País, 15 de julio, 1994



The New York Times, 15 de julio, 1994

Peress publica sus fotografías sin texto. No hay pie de página ni texto intercalado entre las fotografías. Quiero apuntar aquí que *The Silence* incorpora una cronología de la historia de Ruanda entre 1987 y 1995 escrita por Alison Des Forges²⁷. La cronología no está incluida en la maquetación del libro, se introduce como un suplemento que trata de contextualizar la situación política y social de Ruanda y lleva a cabo una organización de los eventos que tuvieron lugar durante el genocidio. La cronología de Des Forges establece un orden en los eventos pero Peress no quiere guiarnos por las imágenes, no quiere decirnos qué debemos ver y qué debemos perder, no pienso que quiera establecer una verdad (un punto de vista) ordenado, sino que más bien, como él mismo dice, recoge evidencias para la memoria:

Trabajo más bien como un fotógrafo forense recogiendo evidencias. He comenzado a recoger “naturalezas muertas”, como un policía fotógrafo, que recoge evidencias como un testigo. He comenzado a tomar una estrategia diferente a la del fotoperiodismo clásico. El trabajo está más cerca de los hechos y menos cerca de tomar buenas fotografías. Ya no me preocupo de tomar “buenas fotografías”, estoy reuniendo evidencias para la historia con el fin de que seamos capaces de recordar ²⁸.

Cuando comenzaron las masacres en Ruanda, Peress estaba trabajando en Burundi (frontera sur de Ruanda)²⁹, y Jaar se desplazó desde Nueva York para

27 Alison Des Forges trabajaba en 1994 para Human Right Watch. Falleció el 12 de febrero del 2009 en un accidente de avión en EEUU. Alison des Forges fue la directora de la investigación sobre el genocidio de Ruanda que se publicó bajo el título de *Leave None to Tell the Story* (Que nadie quede para contar la historia) y recoge los informes realizados por Human Rights sobre el genocidio de 1994. Véase: Alison des forges *Aucun témoin ne doit survivre (...)*, op. cit.; véase también su artículo en *The New York Times* publicado el 11 de mayo de 1994: *Genocide it's a fact in Rwanda* (El genocidio es un hecho en Ruanda).

28 Gilles Peress, *U.S. News*, October 6, 1997, (<http://www.artsmia.org/get-the-picture/peress/>).

29 Estuve en Ruanda semanas antes de que empezaran las masacres haciendo otro proyecto sobre refugiados en Burundi después de los disturbios del 93. Mientras estuve en Ruanda escuché rumores de que algo grande iba a pasar, las armas empezaban a moverse y cosas así. Yo estaba en medio del monte y era capaz de escuchar todos estos rumores, por lo que solo Dios sabe lo que los servicios secretos franceses o la CIA o la Iglesia Católica sabían al respecto. Todo el mundo sabía que algo iba a suceder. Si lo sabían ¿por qué nadie hizo nada al respecto? Si cuando empezó la masacre, quedo claro muy, muy rápido que aquello estaba extremadamente bien preparado. Y no hubo intervención internacional, ¿cierto? Se traba del horror llevado a cabo en el contexto de la pasividad del “mundo civilizado”, del mundo Occidental. Fue tan doloroso ser testigo de la pasividad como del horror. Gilles Peress en *Images, Reality and the course of History(...)*, op. cit., p. 4.

estar en Ruanda. Aunque ambos *ven con sus propios ojos* y hacen fotografías, en mi opinión, como dice Barthes: “la videncia del Fotógrafo no consiste en ver, sino en encontrarse allí. Y ante todo, imitando a Orfeo, ¡qué no dé vueltas sobre lo que él conduce y me da!”³⁰.

Si la videncia del fotógrafo consiste en estar, entonces ¿cuándo la videncia consiste en ver? Dice Win Wenders que cuando rueda no piensa, solo mira. Es en el montaje donde piensa sobre las imágenes que ha tomado, es entonces cuando construye un significado con ellas, es entonces cuando las ve. Comienza el montaje una vez visualizado lo grabado; una vez que sabe lo que tiene (lo registrado), lo que ha perdido (lo que tuvo lugar y no registró) y lo que se le pasó pero la cámara si registró. Montar las imágenes es construir el contexto necesario para verlas. Cuenta Raymon Depardon, en una entrevista con Pascal Convert, que tomó conciencia de la responsabilidad de contar cuando montaba su primera película:

Tuve conciencia de mi responsabilidad cuando empecé a hacer cine. A propósito del montaje de mi primera película, el montador me preguntó: “¿qué quieres contar a través de esta película?” yo le contesté: “no entiendo tu pregunta”. Tenía esa actitud descuidada del fotógrafo de actualidad (que es lo que era en aquella época). Mi opinión estaba presente pero no se había revelado. Estaba en silencio. Había una especie de pasividad. Pensaba que construía “mi política” mirando a los pobres, a los ricos, pero no era capaz de formularla³¹.

Es precisamente cuando Depardon empieza a hacer cine, después de años trabajando como fotógrafo de actualidad, cuando se da cuenta de que no basta con filmar, no basta con estar, después hay que ordenar, hay que montar, hay que formular. No digo que este sea necesariamente el trabajo del fotógrafo, sino más bien de quien quiera ordenar la historia que cuentan las imágenes, el trabajo del historiador o del artista montador ¿Qué relación hay entre tomar

30 Roland Barthes, *La cámara lúcida* (...), op. cit., p. 86.

31 Raymon Depardon, “Raymon Depardon: une distance aux choses. Entretien avec Pascal Convert” en *Rev. Art Press* n° 273, Paris, 2001, p. 23. Véase también: Didi-Huberman, “L’image Brûle”, op. cit. p. 11.

distancia y formular? Tomar distancia como montar, es “dejar de estar allí”³², conceder a las imágenes la distancia necesaria para ser pensadas. En el libro *Cuando las imágenes toman posición*, Didi-Huberman habla del distanciamiento a propósito del *ABC de la guerra* de Bretch:

Distanciamiento: sería la toma de posición por excelencia, pero hay que entender que no hay nada sencillo en un gesto como éste. Distanciar no es contentarse con poner lejos; se pierde de vista a fuerza de alejar, cuando distanciar supone, al contrario, aguzar la mirada³³.

En *Los Optimistas* de Andrew Miller³⁴ (2007), el protagonista, Clem, es un fotoperiodista que trata de encontrar un motivo para reengancharse a la vida. Tras cubrir la masacre de la Iglesia N durante el genocidio de Ruanda en 1994 y mientras ayuda a su hermana a salir de una depresión, va siguiendo los pasos de la justicia contra uno de los cabecillas implicados en el genocidio: Ruzindana.

Clem, al igual que Peress y Jaar, trata de formular con sus fotografías su indignación, su rabia, su incapacidad de olvidar, la necesidad y la urgencia de mostrar lo que vio. En algún momento viaja a Bruselas, en busca de más información sobre Ruzindana y ahí, trata de utilizar sus fotografías para formular un grito. Clem decide ampliar unas diapositivas que tenía de Ruanda, se dirige a una tienda de revelado y encarga las copias:

Sacó de la cartera la diapositiva del aula junto a la iglesia de N. Y se la entregó al dependiente.

—¿Cuándo podría tenerme listas cincuenta copias de esto, tamaño postal?

El hombre miró la diapositiva y frunció el entrecejo.

32 Me pregunto por la relación entre este “dejar de estar allí” y la actitud de “pasividad activa” de la que habla Kracauer”. Véase: Aurora Fernández Polanco “Pensar las imágenes: historia y memoria en la época de la googleización” en *Arte y política: Argentina, Brasil, Chile y España 1989-2004*, Madrid, Editorial Complutense, 2010, pp. 25-47 Kracauer extrae otras consecuencias “del testigo, el observador, vestido con sombrero y traje de viaje, el extranjero que no pertenece a la casa, el fotógrafo”. ¿Qué hace el historiador con toda esa vida que fluye? ¿Se involucra? ¿Desaparece? El historiador, como el cineasta-fotógrafo, ha de someterse al material que se presenta en la complejidad temporal del palimpsesto, pasando una fase necesaria de “pasividad activa.”

33 George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit., p. 76.

34 Andrew Miller, *Los Optimistas*, Barcelona, Salamandra, 2007.

—¿Mate o brillo?

—Mate

—¿Mañana por la mañana?

—Las necesitaría hoy—dijo Clem.

—Espere un momento.

El hombre fue a la trastienda y habló con alguien. Regresó e hizo un gesto afirmativo con la cabeza.

—De acuerdo. Se las hará ahora. Déle un par de horas.

Clem se entretuvo paseando hasta el canal y la *Porte de Flandre*, y luego desanduvo el camino a paso lento. Cuando llegó a la tienda las copias estaban hechas y metidas en un sobre blanco.

—Una buena foto—comentó el hombre—bonitos contrastes.

Clem comprobó las copias, pagó y se llevó el sobre a la cafetería más cercana. Pidió un café solo, sacó el bolígrafo y empezó a escribir en el reverso de las fotos, la misma pregunta en cada una, en inglés y en francés:

¿DÓNDE ESTÁ EL RESPONSABLE DE LA MATANZA DE N?

Clem hubiera preferido cien o doscientas copias, pero cincuenta no estaba mal para empezar. Dejó la primera en la cafetería, metida dentro de una carta de platos. Las diez siguientes en tiendas y bares del centro de la ciudad. Metió una entre las páginas de una revista de modas, otra entre los folletos de American Express. Una vez allí, recorrió bares y restaurantes donde los funcionarios tomaban su almuerzo. Desde todas las esquinas se veían las cabezas de colores de grúas enormes, una ciudad dentro de otra ciudad, levantada sobre las plazas del barrio antiguo que las excavadoras habían arrasado. Dejó postales sujetas en limpiaparabrisas de varios coches de lujo (un chófer lo miró mal y dijo que se largara). Para las últimas volvió a Matongé, repartió unas cuantas a lo largo de la calle de Longue Vie, y el resto en tiendas de la Chaussée d'Ixelles³⁵.

35 Andrew Miller, *Los Optimistas*, op. cit., p. 233

El protagonista de Miller también grita, como lo hace Jaar: ¡Rwanda, Rwanda!, pero lo hace escribiendo una sola pregunta tras las fotografías y abandonándolas a su alrededor; pensando que quizá pueda espantar el miedo, la culpa, la responsabilidad de saber.

Al final del libro el protagonista entierra los negativos de las fotografías que tomó en Ruanda bajo la nieve de Londres. No da tiempo a las imágenes a apagarse para poder volver a ellas, ni encuentra a alguien a quien no le duela tanto y sea capaz de mirar. En mi opinión, Clem no es capaz de formular porque es herido una y otra vez por las fotografías, quizá si hubiera conocido a Raymon Depardon, el final hubiera sido otro.

5 GROUPOV Y RWANDA 94

5.1 Tiempo y distancia para poder pensar Ruanda: *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l' usage des vivants.*

Siguiendo con este juego de recortar y recuperar distancias, quisiera traer aquí el trabajo realizado por la compañía de teatro belga Groupov. En 1999 Groupov estrena en el Festival de teatro de Avignon la obra *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l' usage des vivants*, la forma definitiva de la pieza, de 5 horas y 45 minutos de duración, se presentó en abril del año 2000 en Liège, donde la compañía tiene su sede.

Dada la enorme complejidad y riqueza de la pieza, no es mi intención aquí, elaborar un resumen del argumento, ni un análisis profundo de la obra que requeriría una tesis doctoral entera. Por este motivo y para no perder el objetivo de la tesis, voy a destacar varios puntos que me interesan y me remito a la bibliografía específica³⁶.

A diferencia de Jaar y Peress, los miembros de Groupov no estuvieron en Ruanda en 1994. Investigan, escriben y representan después, es decir, comienzan a trabajar desde la distancia que les proporciona el tiempo. Su proceso es precisamente, en este sentido, inverso al realizado por Jaar y Peress. Mientras estos parten de su experiencia en el 94 y dejan pasar el tiempo para poder formular, Groupov comienza a trabajar en el 96 hacia atrás, hacia lo que tuvo lugar en 1994.

"Quién escribe "después", debe escribir para hoy. ¿Es este el caso?"³⁷ se pregunta Jacques Delcuvellerie, fundador de Groupov y director de la obra. *El tiempo de los hechos, el tiempo de la escritura*³⁸, así titula Delcuvellerie un momento de una conferencia donde habla sobre la necesidad de escribir hoy sobre lo que pasó ayer:

36 Véase: *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création*, Bruxelles, Alternatives teatrales 67-68, 2001; Marie-France Collard et Jacques Delcuvellerie, *Rwanda 1994-2004: des faits, des mots*, op. cit.; *Rwanda 94. Groupov*. Éditions Theatrales. Pasajes Francophones, Paris, 2002; Jacques Delcuvellerie, *Une réparation symbolique. Rencontre avec Jacques Delcuvellerie* en Rev.DDO, marzo-mayo, Bruxelles, 2000; Groupov. "A celle qui écrit Lulu-Love-Life" en *Théâtre et vérité*, Rev. Alternatives theatrales 44, Bruxelles, 1993.

37 Jacques Delcuvellerie, *Rwanda 94. Intervention au colloque ENS*, Paris, Juin 2007 (Inédito).

38 Ibíd.

Esto parece una evidencia: escribimos “después”. En el momento de la violencia extrema las víctimas, y sin duda los verdugos, son absorbidos en su flujo donde ninguna reflexión o creación durable parece posible, y todavía menos el distanciamiento necesario para emprender una obra de envergadura³⁹. Desde Primo Levi que conoce la prueba de la experiencia vivida, a Weiss y Lanzman, que darán cuenta interviniendo en el testimonio⁴⁰, el genocidio se escribe y se representa en un tiempo diferido, un tiempo por tanto, por naturaleza, diferente.

Si el tiempo en el que se intenta escribir o representar, no coincide ya con el de los eventos, ¿no deberíamos por tanto deducir la urgencia con que el tiempo presente nos exige proceder al cuestionamiento del genocidio? ¿Qué otro sentido dar al retorno sobre los hechos, los procesos, las causas, sino “para el uso de los vivos”?⁴¹.

Al hablar de los inicios del proceso de investigación para *Rwanda 94*, Delcuvellerie hace referencia a una revuelta doble: por un lado, frente a la urgencia de dotar de un nombre, de un rostro, de realidad a los muertos, y por otro frente a la información dada por los Medios, más concretamente por la televisión que presentó el genocidio como una guerra entre tribus, como un problema “típicamente africano” donde Europa quedaba limpia de toda responsabilidad.

A la hora de pensar en cómo encarar la creación de una obra sobre el genocidio de Ruanda, Groupov desplaza su interés de la *representación* (como mimesis) al proceso: su pregunta inicial no es ¿cómo representar el crimen? si no ¿por qué están muertos? Pregunta que introduce el proceso llevado a escena por Groupov a partir del testimonio de Yolanda Mukagasana, quien declara como superviviente del genocidio y quiere saber ¿por qué sus hijos están muertos? Como lo hicieron en *L'annonce fait à Marie* de Paul Claudel, *Trash (a lonely player)* de Marie-France Collard y *La Madre* de Bertolt Brecht, Groupov vuelve a tratar las posibilidades de “una tentativa de respuesta a la cuestión del sufrimiento humano”:

39 La frase original es “le recul nécessaire à l’entreprise d’une œuvre d’envergure”, Jacques Delcuvellerie, *Rwanda 94. Intervention au colloque ENS*, op. cit.,

40 La frase original es “à Weiss et Lanzman qui rendent compte des témoignages interposés”, *Ibid.*

41 *Ibid.*, p. s/n.

Por tanto, si decidimos representar lo real, yo diría (parafraseando a Brecht), que no se trata de mostrar cosas verdaderas, sino cómo son las cosas verdaderamente. En efecto, la televisión intenta constantemente mostrar cosas que son verdad: verdaderos refugiados Kosovares o ruandeses; la Operación Turquesa, soldados que fueron a salvar a pequeños bebés y que en Goma, daban medicamentos a las personas que tenían el cólera. Es verdad pero, ¿era verdaderamente así “como eran las cosas”? ¿Por qué Francia estaba ahí? ¿Para qué servía? ¿Qué disimulan todas estas cosas que son verdad? Reintroducimos por tanto, la noción de verdad, inevitablemente unida a la de política. Que lo queramos o no, toda enunciación artística es participante, aunque se presente en nombre del “arte por el arte”. Pero para intentar avanzar en la aclaración de “como son verdaderamente las cosas”, hace falta un instrumento de análisis⁴².

La obra de teatro de Groupov, *Rwanda 94*, dejó de representarse en el año 2005. Sin embargo, existe un video-documental realizado por Marie-France Collard y Patrick Czaplinski, de la representación completa.

En abril del 2007, contacté con Groupov y asistí a la proyección de este video en una pequeña sala de cine en Bruselas. Marie-France Collard y Patrick Czaplinski presentaron y acompañaron la proyección durante las seis horas de duración de la misma. Antes de empezar, los autores informaron al público de que permanecerían durante toda la proyección para responder cualquier duda o realizar cualquier aclaración. Durante los dos intermedios que se hicieron, respetando la forma original de la obra dividida en tres piezas, Marie-France Collard y Patrick Czaplinski colocaron una mesa en la sala y permanecieron en ella, invitando a sentarse y hablar a todo aquel que deseara intervenir. En general, el público en los entre-actos permaneció en silencio, pero de esta manera acompañaban a las imágenes. En todas las ocasiones que he tenido la oportunidad de ver este trabajo del grupo belga, había algún miembro del grupo acompañando las imágenes. El video nunca estaba solo.

42 Jacques Delcuvellerie, “Débat Y a-t-il un retour du réel au théâtre?” en *Rev. Scenes: Quand le théâtre se confronte aux réalités du monde.*, 1999, p. 10. Sobre el análisis de la noción de verdad en el trabajo de Groupov, véase: Jacques Delcuvellerie, “Cinq conditions pour travailler dans la vérité” en *Rev Alternativas Teatrales 44: Théâtre et vérité*, Bruselas, 1993, p. 16. Sobre la cuestión del sufrimiento humano en el trabajo de Groupov véase también: Jacques Delcuvellerie, “La question de la Vérité” en *Alternatives teatrales 67-68*, Bruxelles, 2001, p. 99.

De alguna manera, los miembros de Groupov sentían la necesidad de acompañarlo. Quizá el video requería su presencia o quizá ellos no podían dejar de estar a su lado como si después del proceso de acercarse a Ruanda, alejarse y crear una forma aprehensible para todo el que quisiera mirar, no fuera tan fácil dejar de acompañar a las imágenes y dejarlas funcionar solas⁴³.

5.2 Frente a *RWANDA 94*

Al empezar la proyección del documental, vemos una sala de teatro. Se oye al público que poco a poco se va sentando y va quedando en silencio.

Comienza la obra. La orquesta está en escena: piano, clarinete, violín, alto, violonchelo, dos cantantes y un jefe de orquesta. Frente al público, una enor-

43 La venta al público del video-documental de la obra completa de Groupov, *Rwanda 94*, estaba prevista para el decimoquinto aniversario del genocidio, el 11 de abril de 2009. Sin embargo, su publicación se ha retrasado. De momento el video está traducido al Holandés, Inglés y kinyaruanda. En este momento estoy realizando, en cooperación con Groupov, la traducción al castellano de la obra completa: *Ruanda 94. Una tentativa de reparación simbólica hacia los muertos para uso de los vivos*. Este trabajo de traducción es, en mi opinión, una forma de resistir a la invisibilidad y el silencio que caracterizan el genocidio. La idea es acabar la traducción a comienzos del 2010 y organizar una serie de proyecciones en España. En el texto *La tarea del traductor* de Walter Benjamín (Walter Benjamín, "La tarea del Traductor" en *Ángelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1997, p. 128), el autor habla de la traducción como una forma de supervivencia del texto original: "Así como las manifestaciones de la vida están íntimamente relacionadas con todo ser vivo, aunque no representen nada para este, también la traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su supervivencia".

La traducción ayuda a la obra a sobrevivir, no presta servicio al original sino que lo hace crecer en otras direcciones. Benjamín también subraya la relación íntima entre los idiomas que la traducción pone de manifiesto, sin embargo al trabajar sobre el texto de Groupov, deteniéndome en traducir palabra por palabra, me pregunto sobre la traducción como una forma minuciosa de percepción. Mi relación con el texto de la compañía belga se ha desarrollado en tres fases: primero vi el video de la obra de teatro: el texto puesto en escena con imágenes, música, gestos, gritos y reacciones. Después leí el texto del guión, donde pude detenerme a respirar, volver para atrás y releer, tomar notas, y tercero me he detenido no a pensar, sino a traducir cada palabra: aquí es donde la relación íntima de los idiomas se pone de manifiesto pero también, el contacto incisivo del traductor con el sentido del texto. Solo quisiera señalar que, al traducir el testimonio de Yolanda Mukagasana, tuve la sensación de estar grabando con cincel cada palabra en mi memoria. Esto no quiere decir que haya visto más en la traducción de lo que ví en el video o durante la lectura del texto, sino que me interesa anotarlos como estados o etapas diferentes de percepción y pensamiento.

me pared de tierra roja: “Roja, la tierra de las mil colinas, roja de tanta sangre derramada, roja de injusticia y vergüenza”⁴⁴.

Yolanda Mukamasana, superviviente del genocidio, espera a tomar la palabra sentada en una silla en medio del escenario. Así, empieza su testimonio:

Yo no soy actriz, soy una superviviente del genocidio de Ruanda, así de simple. Esta es mi nueva identidad. Lo que les voy a contar, es solamente seis semanas de mi vida durante este genocidio⁴⁵.



Yolanda Mukagasana en un momento de su testimonio en *Rwanda 94*.

Yolanda da testimonio como superviviente del genocidio y explica paso a paso lo que le ocurrió a ella y a su familia: ordena los hechos y reconstruye su historia en voz alta. Sentada en la sala escucho cada una de las palabras que parece querer subrayar: aquí tenéis mi historia.

44 Nicole Widart, “Rwanda 94, un genocide” en *Le carnet*, Bruxelles, Les Instant, s2000.

45 Groupov, *Rwanda 94*, Éditions Teatrales, op. cit., p. 15. En relación a la incorporación de la realidad en la representación en el caso concreto de Yolanda Mukagasana en la obra *Rwanda 94*, véase: Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, *Dolor, distancia y suspensión de lo real*, op. cit., p. 96: “En el montaje de “Ruanda 94” el papel de las víctimas no está representado sino que es presentado(...) La sospecha que se crea entonces es una sospecha sobre las representaciones. Al introducir a Yolanda en el espectáculo, se extienden dudas sobre la propia eficacia y autonomía del espectáculo y de las representaciones para hacerse cargo de la verdad de la que Yolanda da cuenta al público. El director derriba el espectáculo, lo destruye en su afán de mostrar la realidad y la verdad”. Yolanda Mukagasana ha publicado varios libros en torno a su condición como superviviente del genocidio de Ruanda de 1994, véase: Yolanda Mukagasana, *La mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot, 1997 y *N'ai pas peur de savoir*, Paris, Robert- Laffont, 1999. Véase también el texto de Boubacar Boris Diop “Yolanda Mukagasa habla con los asesinos” en *África más allá del espejo*, Barcelona, Oozebap, 2009, p. 37.

Una mujer sobre una silla, una palabra verdadera, el público escucha. Nosotros ya no somos solamente espectadores, somos también testigos mudos del horror⁴⁶.

Y es así como sucede: participar como espectador en *Rwanda 94*, es convertirse en testigo del horror. No se trata de sentarse a mirar, a escuchar, si no que *ver* lo que tiene lugar en escena, es una acción que pesa, porque *ver* conlleva también la responsabilidad de ser testigo.

Cuando Yolanda dice: “Quiero saber por qué mis hijos están muertos”, ella se compromete a una exploración donde el duelo deviene insaciable así como la finalización potencial de una acción común, porque con esta pregunta, no tenemos, honestamente, otra elección que acompañarla⁴⁷.

De esta forma comienza el recorrido de implicación que Groupov lleva a escena, unos acompañan a otros y cerrando el grupo, en el lateral de la sala de cine, están los miembros de Groupov. Tras su testimonio, Yolanda cae rendida sobre la silla. Comienza a tocar la orquesta y el maestro de música, Muyango, interpreta una composición que acoge su llanto extendiéndolo por todos los recovecos del teatro.

El testimonio de Yolanda es uno de los dos momentos en la obra que Delcuvellerie describe como “al límite de la representación, o en cualquier caso al límite del teatro”⁴⁸. Por un lado el testimonio de un superviviente y por otro, la conferencia de una hora de duración que el propio director realiza con el fin de aclarar la problemática en torno a la definición de Hutu y de Tutsi⁴⁹. Delcuvellerie comienza su conferencia preguntándose “¿Qué significa Hutu? ¿Qué significa Tutsi?” y a partir de aquí desarrolla una explicación en torno a la evolución del significado de estos términos a lo largo de los años: origen, teorías etnológicas, el papel de las colonias, el papel de la Iglesia católica, la utilización de la palabra ubwoko, etc⁵⁰. Todo este trabajo va construyendo poco a poco el contexto necesario para entender el “¿por qué?” que demanda Yolanda.

El público realiza también su proceso de implicación siguiendo los pasos de

46 Claire Ruffin “Lettre à Groupov” en *Rwanda 94. Le théâtre au génocide. Groupov, récit d’une création*, op. cit., p.8.

47 Jacques Delcuvellerie, *Rwanda 94. Intervention au colloque ENS*, op.cit. p. s/n

48 Ibid., p. s/n

49 Véase la intervención de Jaques Delcuvellerie en *Rwanda 94. Groupov*, op. cit. p. 86.

50 Véase *Libro Primero*: 4.2. Distorsionar el sentido original: ¿qué significa Hutu? ¿qué significa Tutsi?

la protagonista Bee Bee Bee, una presentadora de televisión que, a lo largo de la historia, va tomando conciencia de las terribles consecuencias de la distorsión de la información que dieron los medios durante la cobertura del genocidio, así como de la urgencia, la necesidad y la impotencia de mostrar y denunciar lo que ocurrió.

La reducción de la complejidad del contexto político y social a una guerra tribal, la implicación en el desarrollo del odio entre hutus y tutsis por parte de las colonias y la Iglesia católica, la necesidad de justicia como forma de reparación del daño, el dolor de los supervivientes y la reivindicación del lugar de la memoria de los muertos, son algunos de los temas que desarrolla Groupov en este trabajo. Los muertos, quiero insistir aquí, están presentes en escena durante toda la obra: primero como interferencias en el discurrir de la programación televisiva, son los fantasmas electrónicos que reclaman su presencia en el orden visual impuesto por los medios. Después, cinco actores ruandeses, el *Coro de los Muertos*, también dan testimonio de sus historias. Tienen voz y presencia, comparten espacio con los vivos y declaran su intención de ser testigos por toda la eternidad:

Muerto 4

Desde hacía bastante tiempo, vivía en una pequeña habitación en lo alto de la ciudad, que compartía con mi camarada de clase, Paul. El día del accidente del avión del presidente Habyarimana, un grupo de gente hizo irrupción en nuestra pequeña casa y ordenaron a Paul que me matara con un hacha: ¡se negó! le dijeron entonces: golpéalo o los dos moriréis juntos.

Me golpeó fuertemente en la nuca y yo me derrumbé sobre el suelo. Vio la sangre esparcirse y se marchó, avergonzado, con los suyos. Se lo llevaron para que asesinara en serie. Volvió por la noche para curarme pero era demasiado tarde. Cogió mi cuerpo y fue a enterrarme a los campos de plátanos, muy cerca de nuestra casa⁵¹.

El coro de los muertos mira de frente al público y dice:

Coro de los Muertos

Narapfuye, baranyishe,
Sindaruhuka, sindagira amahoro.
Estoy muerto, me han matado.
No duermo, no estoy en paz⁵²

51 *Rwanda 94. Groupov*, op. cit., p. 31.

52 *Rwanda 94. Groupov*, op.cit., p. 33.

Los cinco miembros del coro, mientras dicen estas palabras, levantan el brazo, se pasan la palma de la mano por el rostro y a su paso cierran los ojos. El gesto habla de esta forma rotunda sobre la situación de las víctimas del genocidio.

Como no me es posible hacer una descripción de la obra completa, me gustaría centrarme en un momento concreto. A lo largo de las casi seis horas que dura la obra de teatro, Groupov construye un nuevo contexto para reinsertar ocho minutos de imágenes del genocidio mostradas por la televisión en 1994.

La escena comienza con la proyección de estos ocho minutos. Sobre las imágenes se escucha una emisión de la RTLM (Radio Televisión Libre Mil Colinas)⁵³. Reproduzco a continuación el fragmento del guión de la obra en el cual se proyectan estas imágenes y la conversación entre Bee, Bee, Bee, su montador y un responsable de la cadena de televisión:

RWANDA 94

8. Forma de fabricar

Ocho minutos de imágenes del genocidio, en silencio total, salvo un extracto radiofónico de la RTLM, con subtítulos en francés, una segunda vez en inglés y una tercera en kinyaruanda.

53 La RTLM fue utilizada durante el genocidio de Ruanda como un arma para llevar a cabo el genocidio. Desde la radio se alentaba constantemente y se daba instrucción a los asesinos para llevar a cabo las masacres. Antes del 6 de abril, la RTLM fue junto a los periódicos radicales, uno más de los medios de difusión de propaganda racista. La RTLM comenzó a funcionar el 8 de julio de 1993. Sobre el papel de los medios de comunicación en el genocidio de Ruanda, véase: Jean-Pierre Chrétien, *Rwanda. Les médias du génocide*, Paris, Karthala, 1995.

Entre el 8 de julio de 1993, fecha de lanzamiento de la RTLM, y el 6 de abril de 1994, cuando estalla el avión del presidente Habyarimana y da la señal para el inicio del genocidio de tutsis y la masacre de la oposición hutu, en este breve periodo de tiempo bastó a la Radio Libre para imponer su estilo, suplantar a la prensa escrita incluyendo las más extremistas, explotando el mismo tipo de obsesión étnica e induciendo a *Radio-Rwanda* a utilizar el mismo registro del odio. En 1989 había aproximadamente 415 000 receptores de radio en Ruanda, es decir uno por cada trece habitantes. El medio rural también contaba con este instrumento utilizado para llegar a la mayor parte de la población. Jean-Pierre Chrétien, *Rwanda. Les médias du génocide*, op. cit., p. 53-77.

RTLM

En realidad todos los tutsis morirán;
Desaparecerán de este país.
Piensas que resucitarán
Pero desaparecerán de forma progresiva,
Gracias a las armas que los golpean
Pero también porque les matamos como si fueran ratas.
Pero de hecho los guerrilleros
Que me llamaban por teléfono...
¿Dónde está ellos ahora?
Eh! Seguro que han sido masacrados. Venid a cantar:
¡Venid queridos amigos, felicitarnos!
¡Han sido exterminados!
¡Venid queridos amigos, felicitarnos!
¡Dios es justo!

Después de ver las imágenes, la luz vuelve a escena. Se hace un largo silencio.
Dos Santos se muerde las uñas. *Monsieur UER* enciende un cigarrillo.

Monsieur UER— ¡Espantoso, me ha dejado helado!

Bee, Bee, Bee—Estos son los hechos

Monsieur UER—¿Por qué no comprendemos? nos gustaría saber ¿Usted comprende Dos Santos?

Dos Santos—Lo intento, Señor.

Monsieur UER—Es un puñetazo en el estómago.

Dos Santos—Bee, Bee, Bee piense...

Monsieur UER—Es fuerte. ¿No le da miedo dejar directamente K.O al espectador?

Dos Santos—En mi opinión no se puede pasar esto sin una introducción.

Bee, Bee, Bee—Esto es la introducción. Matamos y esto produce cadáveres, luego huesos, luego nada: la hierba reposa ya. Nosotros deberíamos evitar que con los huesos no desaparezca también la memoria.

Monsieur UER—Está bien. Veamos lúcidamente las cosas. Son las 20 y 40.

La publicidad ha terminado, la gente se sienta a la mesa. ¿Qué encuentran en sus platos? ¡Esto!, ¡Ocho minutos de esto! Perdóname pero es un poco indigesto. Demasiado es demasiado.

Bee, Bee, Bee—Ocho minutos para evocar tres veces treinta días, tres veces treinta días de 24 horas, ocho minutos de imágenes por 2160 horas de agonía, ¿es demasiado?

Monsieur UER—¡Bee bee bee no me joda con su pseudo contabilidad! Ya sabes como funciona esto. Los dos primeros minutos la gente se revuelve, horrorizados. Al tercer minuto estarán asqueados. Al cuarto, ya no les provocará nada y al sexto, comenzarán despacio a bromear diciendo vale, vale hemos entendido.

Bee, Bee, Bee—¿Tanto le molesta, señor? ¿Es qué acaso no se trata aquí de molestar? Si yo digo tranquilamente un millón de muertos, usted no se sobresalta. Si muestro algunas decenas de cuerpos, entonces ya está, se descompone ¿Por qué?

Monsieur UER—El mundo tiene sus reglas. La televisión también tiene sus reglas. El espectador no tiene que ser maltratado, ni desmoralizado, ni culpabilizado. Lo que pasa en África no es culpa suya.

Dos Santos—¿Podemos cortar? ¿podemos aflojar el montaje?

Monsieur UER—(a Bee, Bee, Bee) ¿Cual será el efecto? En lugar de atraer, de interesar, va usted a repeler.

Dos Santos—Yo no sé si la televisión tiene sus reglas, pero es ciertamente un lenguaje. Si construimos un ritmo sostenido, rápido, estoy seguro de que tendrá otro impacto. Habremos dicho lo mismo, lo esencial, sin agredir al espectador. ¿No le parece?

Monsieur UER—¡Y ese silencio sobre las imágenes! ¿Qué es? Supongo que no es la versión definitiva?

Bee, Bee, Bee—Si

Monsieur UER—¿No habrá música?

Bee, Bee, Bee—No

Dos Santos—Euh... Yo he propuesto una música. Hay que endulzar la

situación. Endulzar no es el término correcto. Yo pensaba en una música lenta, grave, un movimiento musical de verdadera calidad artística. En fin, que pueda de alguna manera domesticar la emoción demasiado fuerte, demasiado brutal.

Monsieur UER—La música que quiera, me da lo mismo, pero por favor algo que rompa ese silencio eterno.

Bee, Bee, Bee—No estoy de acuerdo. Para empezar, hay sonido: RTLM, la radio genocida, es incluso una canción. Entendemos el mensaje, vemos el resultado.

Monsieur UER—¿Usted cree que el espectador necesita ocho minutos para comprender eso? ¿No se da cuenta que, con ese silencio, se sale totalmente del periodismo? Esto no es información, es estética. Es un efecto. Hace “efectos” con el horror. No lo encuentro muy apetitoso. Por lo menos vuelva a poner el sonido directo: los coches, los ruidos de pasos, el viento...

Bee, Bee, Bee—¿Las moscas?

Monsieur UER—¿Es insensato Bee Bee Bee! ¿Es una locura furiosa! ¿Qué le ocurre?

Bee, Bee, Bee—Le escucho Señor, respeto su experiencia y comprendo su responsabilidad.

Monsieur UER—No estamos aquí para provocar, estamos aquí para informar. Es todo. De hecho, ya es bastante.

Bee, Bee, Bee—Pero mi intención es informar, señor. Tan bien como me sea posible, se lo aseguro.

Monsieur UER—¿Entonces hable! Contrariamente a lo que usted piensa, la imagen no habla nunca por ella misma. Asuma su papel.

Bee, Bee, Bee—(...)

Monsieur UER—Bee Bee Bee, si quiere mantener a cualquier precio ese silencio, al menos redúzcalo a la mitad. Cuatro minutos.

Bee, Bee, Bee—Seis, seis minutos

Pasa un tiempo

Monsieur UER—De todas formas es un riesgo enorme. Un gran, gran riesgo. ¿Tiene conciencia de ello? Si fracasa, usted toma personalmente toda la responsabilidad.

Le hace un gesto a Dos Santos y salen. Bee Bee Bee se queda sola. Cierra los ojos. Jacob aparece detrás de ella.

9. A través nuestro, la humanidad

El coro de los muertos, que ha observado toda la escena precedente, se levanta y se sitúa frente al público.

Jacob—Bee Bee Bee no hará nunca su emisión.

Muerto 2

A través nuestro la humanidad
os mira tristemente.
Nosotros, muertos de una muerte injusta,
cortados, mutilados, descuartizados
Hoy ya: olvidados, negados, insultados.
Nosotros somos ese millón de gritos suspendidos
sobre las colinas de Ruanda.
Nosotros somos, para siempre, esa nube acusadora,
nosotros exigiremos siempre,
hablando en nombre de aquellos que ya no están
y de aquellos que están todavía;
nosotros que tenemos más fuerza ahora que cuando estábamos vivos,
porque vivos solo teníamos una vida corta para dar testimonio.
Los muertos reclamamos para la eternidad lo que se nos debe.

El coro de muertos

Narapfuye, baranyishe,
sindaruhuka, Sindagira amahoro.
Estoy muerto, me han matado,
no duermo, no estoy en paz⁵⁴.

54 Groupov, *Rwanda 94*, op. cit., p. 127.

En el contexto construido por Groupov para mostrar las imágenes de la televisión, muchos de los elementos que distinguimos, los cadáveres, el machete, la radio genocida, están cargados de significado porque sabemos como hemos llegado hasta este punto y sabemos cuales son las consecuencias: hemos escuchado y visto a Yolanda Mukagasana. —”¿Qué efecto esperas tener con esto?” le pregunta Monsieur UER a Bee Bee Bee... — “no vas a implicar al público, lo vas a repeler”. El público de Bee Bee Bee no ha recorrido el camino que ella ha realizando, no es el público de *Rwanda 94*, es el público de la Televisión. Hacen faltan las claves para leer estás imágenes y no desecharlas como una más de esas imágenes violentas que no sé como agarrar. Sentada frente a la pantalla de cine donde proyectan el video de la obra de Groupov, veo pasar las imágenes terrible del genocidio que una vez mostró la televisión. Cada vez que recuerdo estas imágenes, lo hago dentro del contexto en el que me fueron presentadas. Bee bee bee, Dos Santos, el Coro de los Muertos etc, forman parte de la narración que recoge y organiza estas imágenes. Esta manera de percepción y organización, impide que estén sueltas en mi memoria y me permite trabajar con ellas, moverlas de un lado a otro sabiendo qué es lo que me dejó fuera.

Groupov lleva a escena el proceso de implicación intelectual y emocional que ellos mismos realizaron para la escritura del guión; realizaron un enorme trabajo de investigación durante más de cuatro años que dio lugar al guión de la obra: entrevistas, recuperación de emisiones, viaje a Ruanda, encuentro con supervivientes... la investigación se presenta como un “work in progress” que tiene en cuenta que el acontecimiento no ha terminado. Durante los años que la obra se representa, se van actualizando los datos en relación a los procesos judiciales que tenían lugar en Arusha (Sede del Tribunal internacional que juzga a las “cabezas” responsables del genocidio). No se trata de que el espectador de *Rwanda 94* alcance un punto concreto o llegue a una conclusión, si no que realice un viaje, un desplazamiento a lo largo de la obra y cambie de posición, es decir, se transforme.

5.3 Obra 3: Lara García, *Las ondas que matan* (2009)



Lara García, *Ondas que matan*, 2009

El 25 de mayo de 1994, *The New York Times* publicó un artículo titulado *Tres países africanos ofrecen tropas para Ruanda*, acompañado de la fotografía que reproduzco a continuación. El pie de página dice:

Refugiados ruandeses en el campo de Benaco, a lo largo de la frontera con Tanzania, han abierto un servicio de reparación de radios para aquellos compatriotas que quieran saber sobre las últimas noticias de los enfrentamientos en casa.



New York Times, 25 de mayo de 1994.

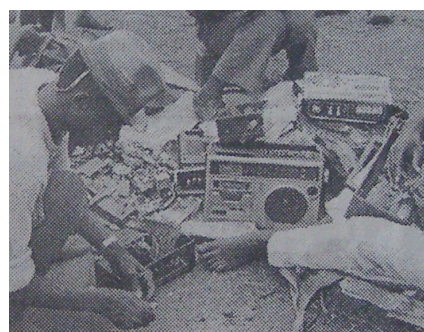
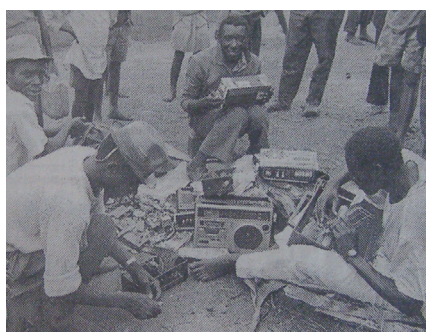
Dos meses más tardes *Le Monde* publica un artículo titulado: *Mil Colinas, las Ondas que matan*. En este artículo —sin fotografías ni ilustraciones— el periódico habla de la Radio Televisión Mil Colinas(RTLM), fundada en julio de 1993 por Ferdinand Nahimana, como “el arma esencial de propaganda de los extremistas hutus y de las milicias en la puesta en marcha y la perpetuación de las masacres en Ruanda”.

La instalación que presento a continuación y que lleva como título, *Las ondas que matan*, es una puesta en escena de estos dos artículos para crear un contexto diferente para la fotografía del *The New York Times*. Se trata por un lado de hacer visible la lectura inocente que hizo el periódico en mayo del 94 y que construía una mirada tranquila frente a una fotografía inofensiva, y por otro, devolver a la fotografía el peligro que conlleva mirarla sabiendo que la radio era un arma de exterminio utilizada en Ruanda para la propaganda racista y para dirigir a las milicias en las masacres de tutsis y hutus moderados.

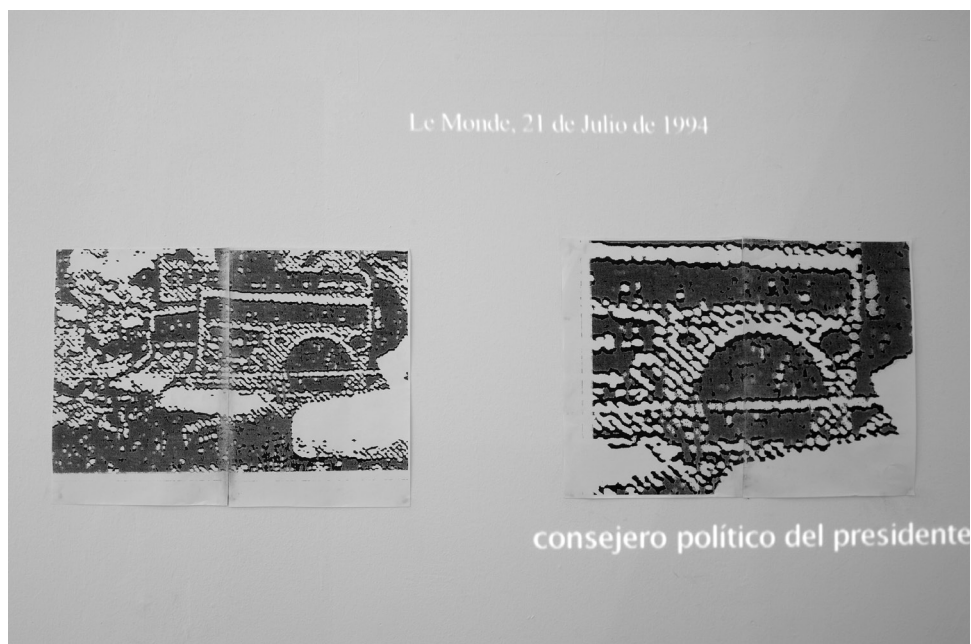
Quisiera señalar aquí, aunque no me voy a detener en analizar esta obra, que en 1996, Eyan Sivan y el fotógrafo francés Alexis Cordesse presentaron *Itsembatsemba. Rwanda, one genocide later*. En este video, los autores trabajan con un montaje sonoro de las emisiones que la RTLM retransmitió durante el genocidio y que editaban sobre las fotografías en blanco y negro que Cordesse tomó en Ruanda.

Las dimensiones y la organización de la instalación dependen del espacio expositivo pero existen una serie de elementos comunes:

La presentación del artículo de *The New York Times* y el artículo de *Le Monde*: Siguiendo la estrategia del protagonista de *Blow up*, he ampliado la fotografía publicada por *The New York Times* hasta convertirla en una imagen abstracta.

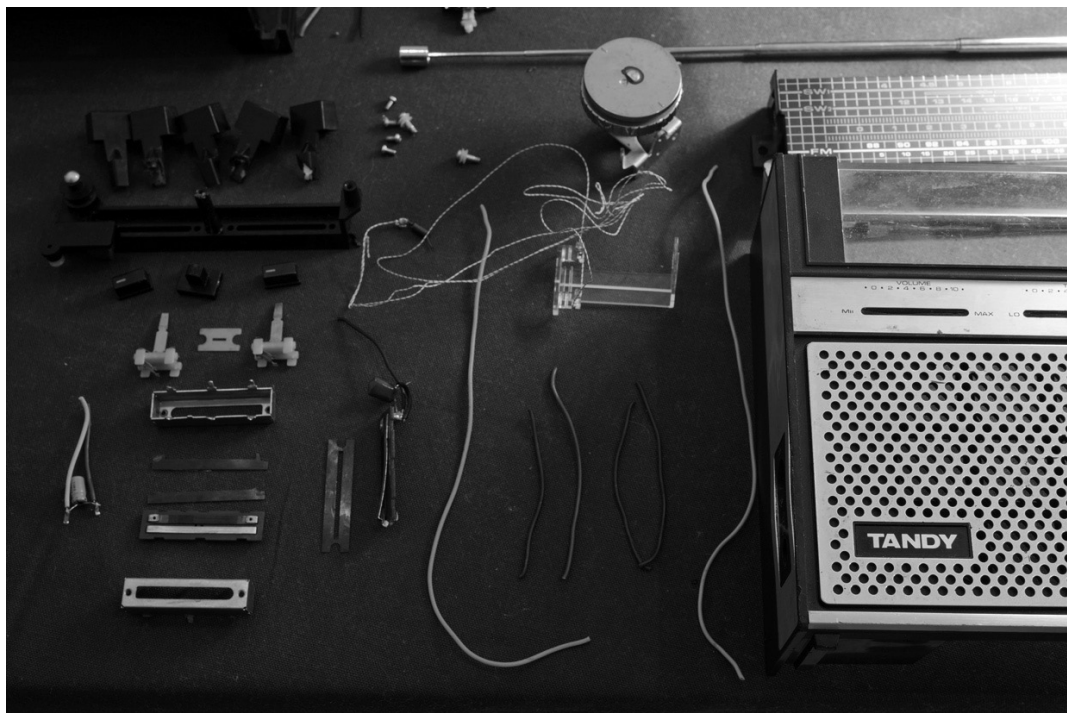


Junto a la imagen abstracta presento la información del artículo de *Le Monde* que habla de la radio como arma para matar en el genocidio.



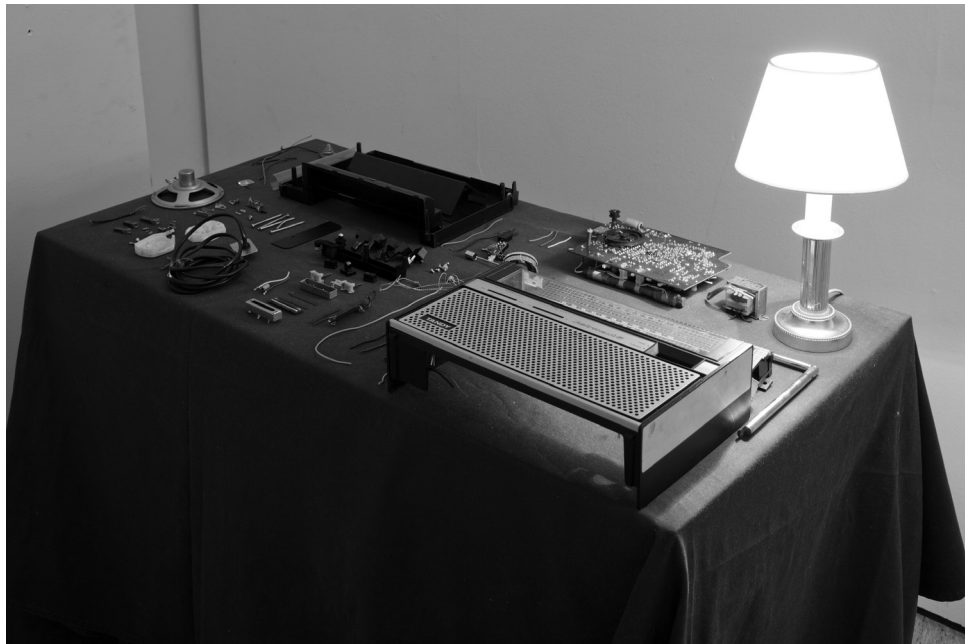
Proyección del texto del artículo de *Le Monde* sobre fotografía ampliada de *The New York Times*.

Una radio descompuesta por piezas de la misma forma en la que suelen mostrarse las bombas desactivadas:



El sonido de la instalación consiste en un silbido constante que imita la melodía de una de las canciones de incitación al asesinato que emitió la RTLM durante el genocidio. En muchos de los testimonios de los supervivientes, se cuenta que los asesinos llevaron a cabo las masacres con mucha rigurosidad, siguiendo unos horarios, llamaban a la ejecución de las masacres “el trabajo”. Cuando se acercaba la hora de empezar a “trabajar” los asesinos cantaban y silbaban. Por este motivo he decidido incorporar el silbido aparentemente inocente de una melodía pegajosa, de forma que este silbido solo adquiere el carácter violento que contiene cuando el espectador lee los diferentes elementos que se presentan en la obra, y en el texto de *Le Monde* descubre el significado del silbido.

En septiembre de 2009 tuvo lugar en la Facultad de Bellas Artes el encuentro *Plaza 09. Producción e investigación en arte*, donde presenté por primera vez la instalación *Las Ondas que matan*:



Lara García, *Ondas que matan*, 2009

5.4 *Rwanda. A travers nous, l' humanité*

5.4.a El machete

Durante la décima conmemoración del genocidio, en abril de 2004, Groupov representó la obra en Ruanda y organizaron una gira por el país. Marie-France Collard realizó entonces una película documental titulada: *Rwanda. A travers nous, l' humanité* (2006). En este documental, se sigue las representaciones de la compañía en el país africano y se incorporan varias entrevistas a supervivientes diez años después del genocidio. En él se muestra una Ruanda en el año 2004 a la que yo no había tenido acceso, ya que la mayor parte de la documentación con la que había trabajado hasta ahora, estaba centrada en el año 94.

El documental comienza con imágenes de la exhumación de los cuerpos de las víctimas del genocidio.



Marie-France Collard, Fotograma de *Rwanda. A travers nous, l' humanité*, 2006

El machete se utiliza aquí para cortar y separar la ropa adherida a los huesos de las víctimas. Como parte de la política de conservación de la memoria del genocidio, el Gobierno ruandés dirigido por Paul Kagame ha realizado exhumaciones de cadáveres desde el año 1997 para dar sepultura a los muertos de forma organizada. Por otro lado, se han creado memoriales a lo largo y ancho del país en aquellos espacios en los que tuvieron lugar las masacres: iglesias, colegios, etc se han convertido en lugar de conservación de la memoria donde se guardan los huesos y la ropa de las víctimas.

Frente a la secuencia de exhumación de los cadáveres en el documental de Marie-France, no puedo dejar de recordar la descripción que Yolanda Mukagasana hace del machete en su testimonio al comienzo de la obra *Rwanda 94*:

Una especie de cuchillo largo de carnicería, 60 ó 70 cm de largo, con la punta curvada e insertado por el otro lado entre dos maderas redondeadas, ensambladas para que sirva de empuñadura. El filo cortante es convexo, opuesto a la curvatura, todo lo contrario a una hoz⁵⁵.

Cuando en el año 2007 viajó a Ruanda, el machete se utiliza en el campo, en la limpieza de las carreteras, en los mercados... Se trabaja con ellos de forma despreocupada, a veces minuciosa, hay quien lo balancea de lado a lado, pero siempre parece demasiado pesado para cualquier tarea. Los usos del machete se inscriben sobre su superficie y lo convierten en un instrumento de peso irregular que hace de él un objeto difícil de sostener, un objeto que desequilibra a quien lo toca y a quien lo mira. Pienso que a Marie-France no se le escapa el peso irregular del machete y subraya su uso: primero, durante el proceso de exhumación y después, durante una entrevista a tres supervivientes del genocidio que narran las dificultades y el miedo que tenían de vivir en Ruanda en el año 2004. En el montaje de esta secuencia, el testimonio se corta con escenas donde alguien, a quien no llegamos a ver del todo, trabaja entre los matorrales con un cuchillo en la mano. La cámara de Marie-France hace énfasis en el machete.



Marie-France Collard, Fotograma de *Rwanda. A travers nous, l'humanité*, 2006
—Algunos prisioneros, una vez liberados—

55 Groupov, *Rwanda 94*, op. cit., p. 12.

5.4.b El público

La obra de Goupov fue pensada, en un principio, para ser representada frente a un público occidental. Estrenada en Avignon en el año 2000, el montaje final fue presentado, poco tiempo después, en Liège (Bélgica).

La obra, en este caso, planteaba al público formar parte de un largo proceso de implicación pero ¿qué ocurre cuándo Groupov la representa en Ruanda para un público afectado directa o indirectamente por el genocidio?

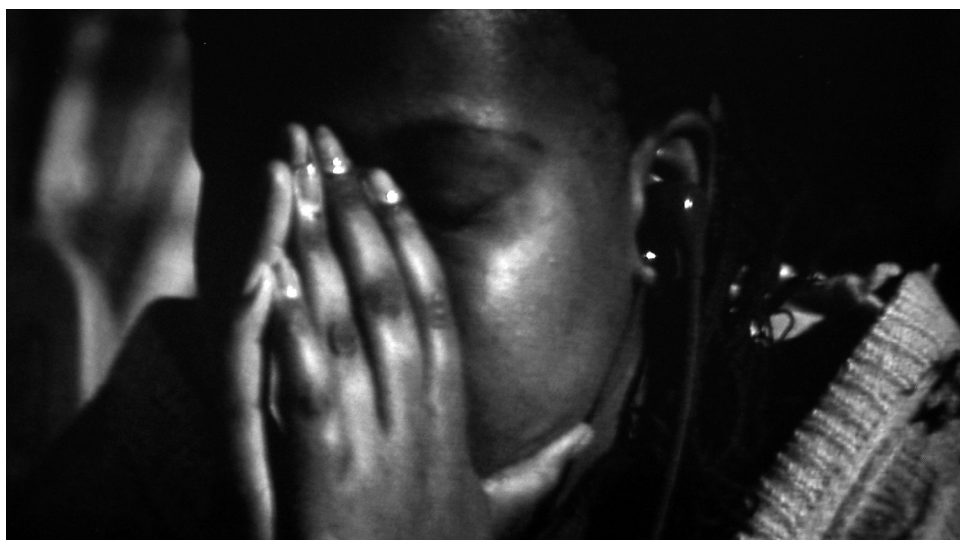
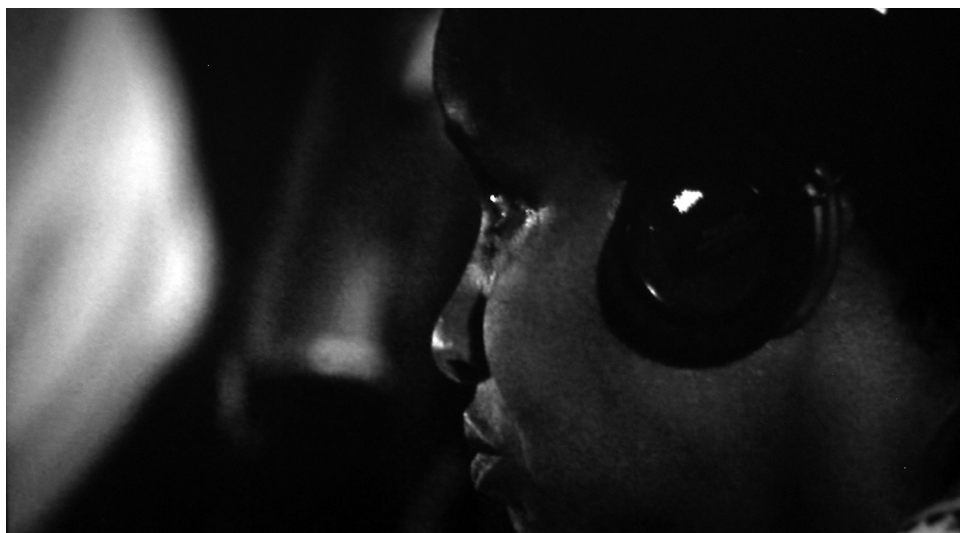
El documental de Marie-France Collard nos muestra como desarrollaron las representaciones en Ruanda. El espectáculo que se dice es el mismo, los mismos gestos espectaculares pero, según la plaza, convoca distintos afectos experienciales. El afecto que circula en Avignon, y la experiencia que suscita, es distinto al afecto que circula en Ruanda, y la experiencia que suscita. Espectadores sin velas en Avignon. Espectadores con velas en Kigali. Esa es la diferencia. Ahí también tenemos el gesto de Yolanda, al levantar la mano, el mismo gesto, dos afectaciones. Amenaza para Avignon. Comunión para Rwanda⁵⁶.

Comienza la representación en Ruanda para el público ruandés: la llama de una vela enciende otra vela que a su vez servirá de chispa para la siguiente. Cada vela atravesada por un trozo blanco de papel para que la cera, al escurrir, no queme. Todo el mundo permanece en silencio, a oscuras. Alguien da las gracias por el gesto y el público toma asiento. Yolanda comienza a hablar. El público ruandés sabe a lo que se expone y permanece en un principio en alerta, en suspenso. Entre las reacciones del público podemos ver a una mujer que sujeta con fuerza un pañuelo blanco mientras parece morderse las uñas. A su lado un hombre apoya la cabeza sobre su mano izquierda. Cierra los ojos. Una mujer con un pañuelo blanco y azul cubriéndole la cabeza, esconde la cara entre las manos. La cabeza sobre las rodillas, se contrae sobre sí misma de forma que parece cerrar su cuerpo al exterior. Llorar.

Un hombre con los ojos llenos de lágrimas busca un lugar en la sala en el que poder posar la mirada. Regresa la mirada hacia Yolanda. No deja de parpadear. Un lamento se levanta entre los gestos de dolor y va creciendo, agudo, profundo, como si los cuerpos no pudiera contener el silencio durante más tiempo.

56 Intervención conjunta de Rafael Sánchez-Mateos Paniagua y Lara García a propósito de la proyección de *Rwanda. A travers nous, l'humanité* de Marie-France Collard en el Seminario *Poéticas por venir. Poéticas del duelo*, Facultad de Filosofía y letras, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

Yolanda termina su testimonio y se deja caer abatida en la silla. Los lamentos persisten entre el público. La música invita al recogimiento, a la calma...





Marie-France Collard, Fotograma de *Rwanda. A travers nous, l'humanité*, 2006.

— Vi madres alimentando a sus hijos—

5.4.c La resistencia de Bisesero

Durante la gira que realiza la compañía en Ruanda, fueron a visitar varios memoriales del genocidio: las iglesias de Natarama y Nyamata, el Memorial de Murambi y el Memorial a la Resistencia de Bisesero.

El Gobierno Ruandés, presidido por Paul Kagame, llevó a cabo la exhumación de los cuerpos de las fosas comunes para volver a darles sepultura como una forma de “reconciliación a través de la responsabilidad”:

La noción de responsabilidad se refiere a los verdugos, que son la mayoría en Ruanda. La responsabilidad es el resultado de hacer visible la evidencia de las matanzas y después, volver a enterrar los cuerpos(...). Los funerales tienen su poder en el hecho de que, tanto víctimas como verdugos, asisten a los segundos entierros⁵⁷.

Por otro lado se han creado memoriales del genocidio a lo largo y ancho de todo el país. Estos memoriales consisten en su mayoría en la reutilización del espacio donde se llevaron a cabo las matanzas, generalmente iglesias (Nyamata y Natarama) y colegios, en cuyo interior se conservan los huesos y la ropa de las víctimas. A partir de julio de 1997, los restos de los cuerpos de muchas de las víctimas se conservaron, a través de un proceso químico de momificación, con

57 Nicholas Mirzoeff, "Invisible again: Rwanda (...)", op. cit. Sobre la política de reconciliación véase también: Jean Hatzfeld, *La stratégie des antilopes*, Seuil, Paris, 2007.

la intención de conservar evidencias del genocidio. Este es, por ejemplo, el caso del Memorial de Murambi⁵⁸.

Voy a detenerme aquí en la visita que, en el documental de Marie-France, hace la compañía al Memorial de la Resistencia de Bisesero⁵⁹. La cámara de Marie-France graba desde el interior del coche la ruta desde Kigali hacia Kibuye (donde se encuentra el Memorial): —¡Umusungu, umusungu! (blancos, blancos) —gritan los niños desde el lateral de la carretera. Desaparecen las casas del borde de camino y la carretera comienza a subir una colina. La cámara gira hacia la derecha y descubre en la cuneta algunas vacas, gente sentada, gente que camina cargando cosas y un imponente paisaje verde de colinas que se suceden una detrás de otra: el país de las mil colinas, así es como denominan a Ruanda en muchos de los documentos que había estado utilizando... y ¡ahí están las colinas!



Marie-France Collard, Fotograma de *Rwanda. A travers nous, l'humanité*, 2006

El Memorial de Bisesero está dedicado a las hombres y mujeres que lucharon en estas colinas durante los tres meses que duró el genocidio del 94.

Según cuenta el arquitecto de este memorial, Védaste Ngarambe, en *Rwanda. A travers nous, l'humanité*.

58 Véase: Nicholas Mirzoeff, "Invisible again: Rwanda (...)", op. cit.

59 Sobre la Resistencia de Bisesero, véase: African Rights, *Résistance au Génocide. Bisesero, avril-juin 1994*, London, African Rights, 1998; African Rights, *Death, Despair and Defiance*, London, African Rights, 1995.

(...) la diferencia con los otros memoriales es que tienen tendencia a conservar los huesos y en nuestra tradición, se olvida el lugar donde se entierran a los muertos. Nosotros no volvemos a esos lugares. Aquí (en el memorial de Bisesero) tenemos, por supuesto, los huesos, y somos afortunados porque los judíos no los conservan, y por tanto hay que guardarlos pero, tenemos que ir más allá de la conservación. Los huesos desaparecerán pero el genocidio se quedará. La filosofía de sobrevivir debe ser visible en este monumento. Hay que sobrevivir⁶⁰.

La idea consiste en un recorrido, desde la falda de la colina hasta su cima, en el que se pretende que el visitante se fatigue. El recorrido está marcado por un camino de escaleras de piedras que sube la colina en zig-zag. En la cima de la montaña están las tumbas de Birara, uno de los jefes de la Resistencia y del resto de los combatientes fallecidos.

Bisesero es una cadena de colinas situadas entre Gishyita y Gisovu en Kibuye. En estas colinas vive el clan de los Abasesero, conocidos en todo el país por ser hombres guerreros, a lo que se reconoce por llevar una larga vara de madera en la mano. Durante los asesinatos de Tutsis en 1959 y en 1973, los Abasesero no se dejaron matar y lucharon contra sus agresores. Por este motivo, cuando el genocidio de 1994 comienza, muchos ruandeses se desplazan para refugiarse en estas colinas:

—Nosotros elegimos este lugar porque nos habían dicho muy a menudo que los Abasesero eran grandes guerreros. Pensábamos que los milicianos no podrían atacar este lugar⁶¹.

Durante los tres meses que duró el genocidio, la gente de estas colinas y especialmente los refugiados en la colina de Muyira, donde se llevaron a cabo los combates más duros, resistieron a los genocidas luchando con piedras y palos, guiados por hombres como Aminadabu Birara y su hijo Nzigira, como Segikware, Habiyaambere o Paul Bitega que murieron en el transcurso de la lucha, Simeón Karamaga, Aron Gakoko y Vincent Munyaneza, que están todavía con vida. De las cincuenta mil personas que lucharon en Bisesero, sobrevivieron tan solo mil.

La tercera y última parte de la obra de Groupov está dedicada a la Resistencia de Bisesero. Durante la gira que la compañía realizó en Ruanda, se improvisó un escenario y se representó para los habitantes de estas colinas, la última parte de la obra.

60 Marie-France Collard, *Rwanda. A travers nous, l'humanité* (DVD), Capítulo 9, 2006.

61 Testimonio de Daphrose mukankudiye en *Áfrican Rights, Résistance au Génocide (...)*, op. cit., p. 6.



Marie-France Collard, *Fotograma de Rwanda. A travers nous, l'humanité*, 2006
—Fue elegido como comandante—



Marie-France Collard, *Fotograma de Rwanda. A travers nous, l'humanité*, 2006
—A finales de abril, los refugiados estaban muy débiles—

Reproduzco a continuación un extracto de la tercera parte del guión de *Rwanda 94* dedicado a la Resistencia:

La Cantata de Bisesero

La orquesta, los dos cantantes, cinco personas para recitar, todos juntos se presentan de la forma más simple posible y la más eficaz acústicamente. Es preferible que el coro esté compuesto por actores africanos y Europeos.

*Prólogo**Coro*

Los asesinatos cometidos sobre las colinas de Bisesero
en abril, mayo y junio de 1994,
ocupan un lugar único
en la historia del genocidio de los tutsis ruandeses.

Las decenas de miles de personas
que escaparon a estas colinas
situadas en Kibuye, con miedo y esperanza,
lucharon hasta el último suspiro
contra las fuerzas de la muerte.

En un primer tiempo,
tutsis, hutus y twas
se defendieron todos juntos
contra las milicias de la región.

Numerosos fueron los asesinos
heridos o asesinados por la resistencia,
en estos primeros días.

Sin embargo,
las noticias
sobre la actitud desafiante de los refugiados en estas colinas
llegaron hasta los oídos del gobernador.

Erradicar totalmente la resistencia en Bisesero
se convirtió en una prioridad de carácter nacional.

Los jefes genocidas experimentados lograron dividir a los hutus y twas
de los tutsis.

Más tarde,
se reunió una fuerza considerable:
Soldados, milicianos, simples civiles, llenos de furor,
fueron lanzados al asalto de las colinas de Bisesero.
Desde el alba hasta que se acostara el sol,
durante tres meses,
agotados, hambrientos, aplastados,
de los cincuenta mil refugiados en estas colinas,
se estima que solo un millar sobrevivió
en Bisesero.

Coro

Sobre la colina de Muyira,
 cubierta de bosques y matorrales,
 vivían antes del genocidio
 numerosos hombres fuertes.
 MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA
 MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA
 Entre los matorrales y el bosque,
 sobre la colina de Muyira,
 queda un puñado de hombres,
 un puñado de hombres
 que ahora mueren de dolor.
 MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA
 MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA

En el documental *Rwanda. A travers nous, l'humanité*, Marie-France Collard, realiza un encuentro con algunos de los supervivientes que fueron miembros de la resistencia, entre ellos Simeón Karaméga (abajo en la imagen), uno de los jefes de la resistencia:



Fotograma de *Rwanda. A travers nous, l'humanité*, de Marie France Collard, 2004
 —no tuvimos más remedio que luchar—

También se entrevista a un grupo de resistentes que hablan de la llegada de las tropas francesas durante la Operación Turquesa, en junio del 94, y de la retirada de las mismas durante tres días hasta que, tres días más tarde, volvieron con

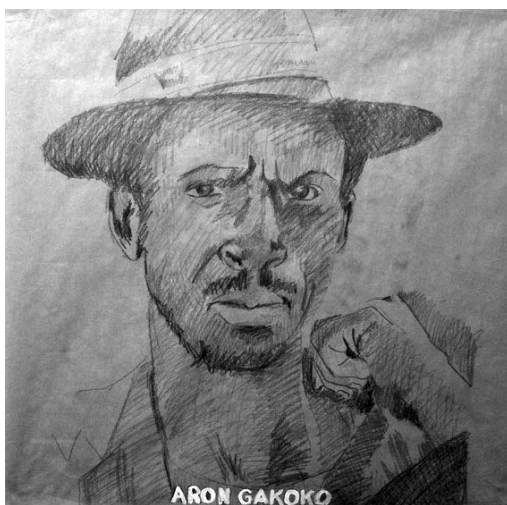
ayuda a los miles de ruandeses que en ese momento sobrevivían como podían en Bisesero. Además, estos resistentes hablan de cómo han recibido la obra de teatro de Groupov y de qué manera la pieza “les toca fuerte el corazón”.



Fotograma de *Rwanda. A travers nous, l'humanité* de Marie France Collard, 2004
—la gente vivía aquí—

5.d.4 Obra 4: *La montaña que lanzaba piedras*, 2009

En junio del 2009 presento por primera vez la instalación: *La montaña que lanzaba piedras*. La idea inicial consistía en realizar una serie de retratos de los jefes de la Resistencia con el fin de contar la historia de la Resistencia de Bisesero. Elaboré una serie de retratos a lápiz, no solo de los jefes, sino también de algunos de los supervivientes de Bisesero.



Lara Garcia, *La Montaña que lanzaba piedras* (versión 1), 2009

Este proyecto reconstruye la historia de la Resistencia de Bisesero utilizando para ello los documentos (escrito, fotográfico, audiovisual) que voy encontrando. Se trata por un lado de mostrar una imagen inusual del superviviente, la del resistente que escapa a todo sentimentalismo, y por otro lado de reflexionar sobre el tipo de responsabilidad que conlleva mirar a distancia. Ver con los propios ojos se relaciona con *estar*, con ocupar un lugar desde el que mirar y supone ser testigo de lo que se ve, es decir conlleva la responsabilidad de mirar y la posibilidad de dar testimonio. ¿Qué responsabilidad hay en la acción de mirar “con los propios ojos” las imágenes que nos muestran eventos a distancia?

La primera versión de *La Montaña que lanzaba piedras* consta de 25 dibujos realizados en lápiz y acrílico blanco sobre papel continuo marrón. La decisión de la utilización de estos materiales tan sencillos se debe a que el peso de la historia de la Resistencia es suficiente para dar solidez a los dibujos.

Una imagen grave, oportuna o posible o simplemente hermosa: la imagen del resistente. Al lado de cada víctima hay una imagen de una lucha. Esos hombres armados con palos en Bisesero. O ese pueblo armado de Madrid. No son héroes. Esta no es una imagen épica. Simplemente individuos que estuvieron a la altura de su tiempo, que entendieron que algo debía hacerse, incluso bajo el riesgo de que ya no pudiera hacerse nada. Serán necesarios, entonces, hombres y mujeres valientes, capaces de reconocer la catástrofe en su tiempo. Capaces de luchar contra ella con todo tipo de armas. Y ante la víctima no lamentarse, sino incorporarse a la lucha. Sólo este hombre, atravesado por el tiempo que trae consigo la muerte, podrá hacer del dolor un asunto político, y de ese tiempo que le ha tocado vivir otra cosa. Porque se ha cansado de huir simplemente para poder sobrevivir. Porque ha decidido quedarse, incluso a riesgo de morir, para poder vivir, al fin⁶².

La Montaña que lanzaba piedras es una instalación que reconstruye la historia de la Resistencia de Bisesero y que se despliegan en un espacio en función de las características del mismo.

Para la realización de los primeros dibujos, utilicé todas las imágenes con las que había tenido contacto sobre la Resistencia, intercambiando imagen/ texto (imagen y subtítulo) original. Por ejemplo, en el dibujo que reproduzco a conti-

62 Fragmento de la intervención de Rafael Sánchez-Mateos Paniagua en el Seminario *Poéticas por venir. Poéticas del duelo*, Facultad de Filosofía y letras, Universidad Complutense de Madrid, 2008. (Sin datos de publicación).

nuación, utilicé un fotograma del documental de Marie-France Collard e incorporé una frase del testimonio de uno de los resistentes:

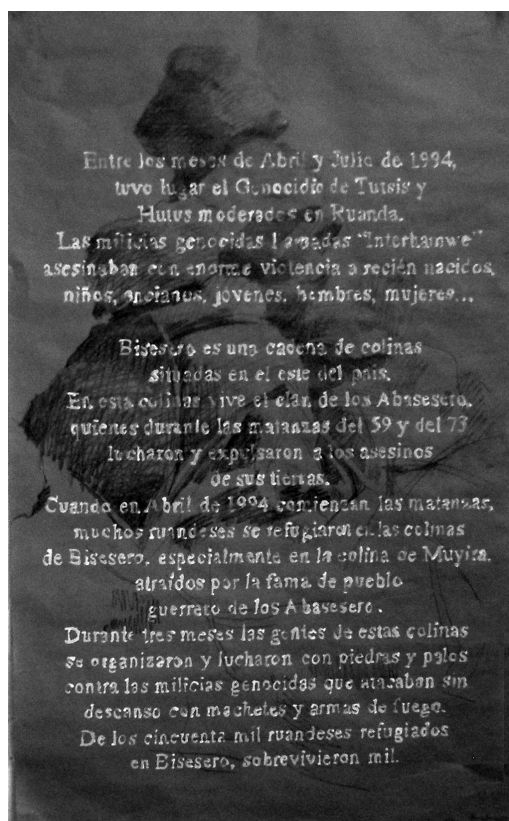


Lara García, *La montaña que lanzaba piedras*, 2009

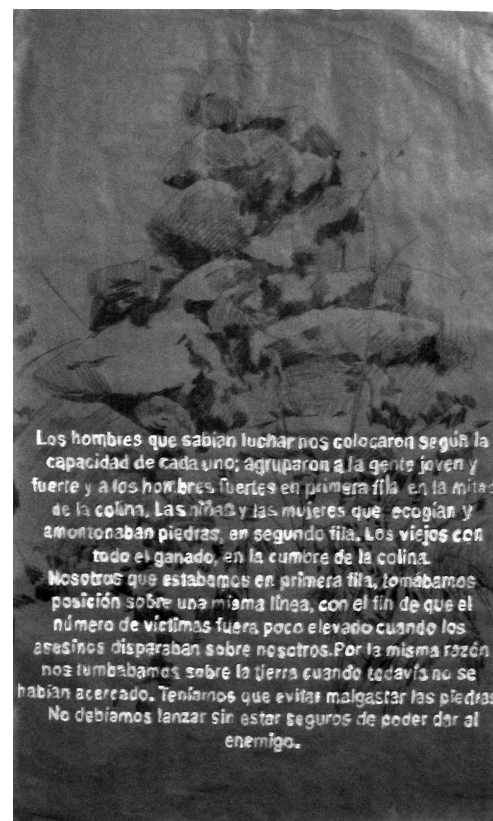
Partiendo del dibujo de la montaña de piedras de la primera versión sobre la que se inscribe el texto de un superviviente, he realizado una segunda versión, reutilizando el dibujo (segundo por la izquierda) y creando otras tres imágenes de montañas de piedras que vuelven a narrar la historia de la Resistencia de Bisesero:



Lara García, *La Montaña que lanzaba piedras* (versión 2), 2009



Montaña uno



Montaña dos

Texto de la Montaña uno:

Entre los meses de abril y julio de 1994 tuvo lugar el genocidio de tutsis y hutus moderados en Ruanda. Las milicias genocidas llamadas *Interhamwe* asesinaban con enorme violencia a recién nacidos, niños, jóvenes, ancianos, hombres y mujeres.

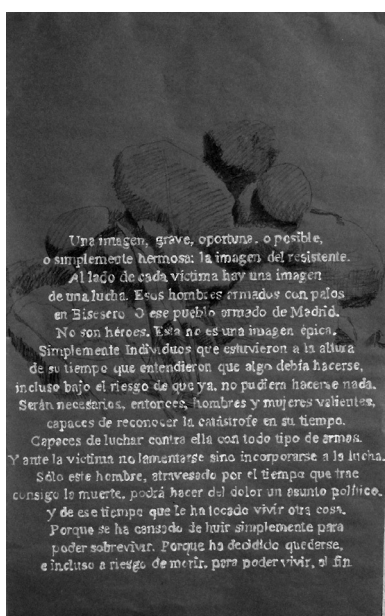
Bisesero es una cadena de colinas situada al este del País. Esta es la tierra natal del clan de los Abasesero quienes, durante las matanzas del año 59 y del 73, lucharon y expulsaron a los asesinos de sus tierras. Cuando en abril de 1994 comenzaron las matanzas, muchos ruandeses se refugiaron en las colinas de Bisesero, especialmente en la colina de Muyira, atraídos por la fama de guerreros de los Abasesero.

Durante tres meses, los refugiados de Bisesero se organizaron y lucharon con piedras y palos contra las milicias genocidas que atacaban sin descanso con machetes y armas de fuego. De los cincuenta mil ruandeses refugiados en Bisesero, sobrevivieron mil.

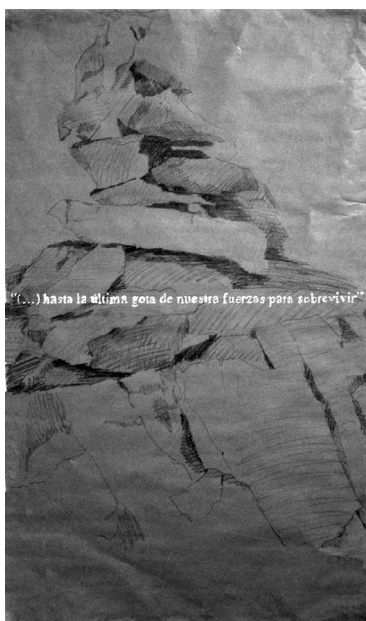
Texto Montaña dos:

Los hombres que sabían luchar, nos colocaron según la capacidad de cada uno: agruparon a la gente joven y fuerte y a los hombres fuertes, en primera fila en la mitad de la colina. Las niñas y las mujeres que recogían y amontonaban piedras, en segunda fila. Los viejos con todo el ganado, en la cumbre de la colina.

Nosotros, que estábamos en primera fila, tomábamos posición sobre una misma línea, con el fin de que el número de víctimas fuera poco elevado cuando los asesinos disparaban sobre nosotros. Por la misma razón, nos tumbábamos sobre la tierra cuando todavía no se habían acercado. Teníamos que evitar malgastar las piedras. No debíamos lanzar sin estar seguros de poder dar al enemigo.



Montaña tres



Montaña cuatro

Texto de la Montaña tres:

Una imagen, grave, oportuna, o posible, o simplemente hermosa: la imagen del resistente. Al lado de cada víctima está la imagen de una lucha. Esos hombres armados con palos en Bisesero. O ese pueblo armado de Madrid. No son héroes. Esta no es una imagen épica. Simplemente Individuos que estuvieron a la altura de su tiempo que entendieron que algo debía hacerse, incluso bajo el riesgo de que ya, no pudiera hacerse nada. Serán necesarios entonces, hombres y mujeres valientes, capaces de reconocer la catástrofe en su tiempo. Capaces de luchar contra ella con todo tipo de armas. Y ante la víctima no lamentarse sino incorporarse a la lucha. Sólo este hombre, atra-

vesado por el tiempo que trae consigo la muerte, podrá hacer del dolor un asunto político, y de ese tiempo que le ha tocado vivir otra cosa. Porque se ha cansado de huir simplemente para poder sobrevivir. Porque ha decidido quedarse, e incluso a riesgo de morir, para poder vivir, al fin.

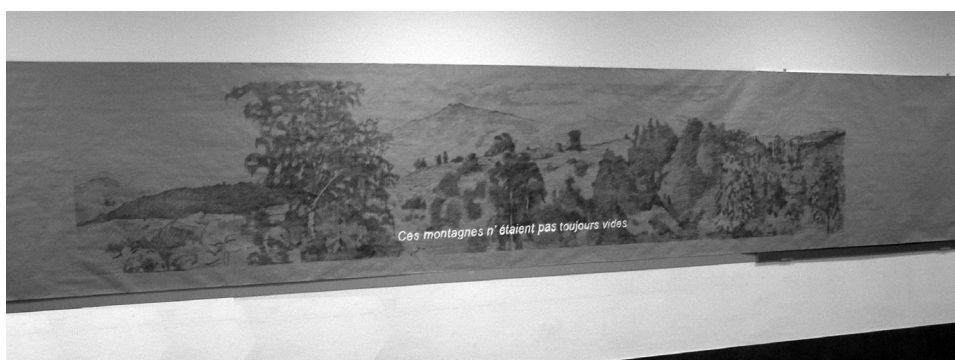
Texto de la Montaña cuatro:

“(...) hasta la última gota de nuestras fuerzas para sobrevivir”

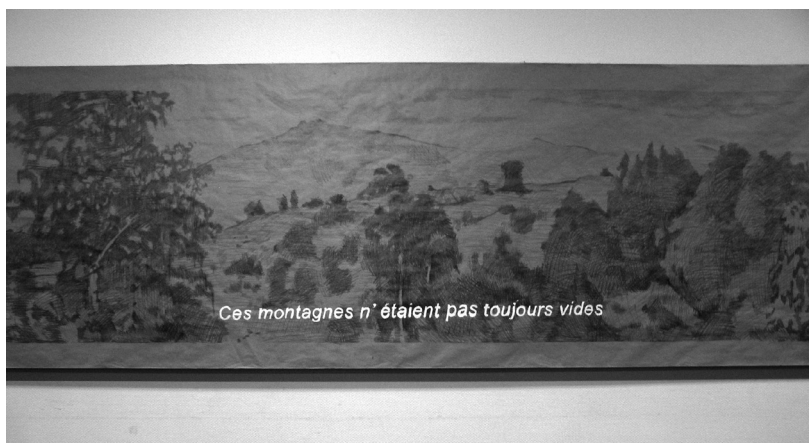


Plaza 09, Lara Garcia, *La Montaña que lanzaba piedras*(versión 2), 2009.

Por motivo del seminario *Homenaje a la resistencia del genocidio de Tutsis en Ruanda. Investigación, justicia y reparación*, celebrado en febrero del 2010 en La Escuela Superior de Trabajo Social en Ginebra, presenté la tercera exposicion de la instalacion *La Montana que lanaza piedras*.



Lara Garcia, *La Montaña que lanzaba piedras*, 2010.



Lara Garcia, *La Montaña que lanzaba piedras*, 2010.



Lara Garcia, *La Montaña que lanzaba piedras*, 2010

6 MIRAR RUANDA: UNA HISTORIA DE EXTRAÑAMIENTO Y ENREDO

Hasta este punto (en el Libro Primero y en el Libro Segundo) he atendido principalmente a un problema de lugar: ¿Desde dónde mirar Ruanda? Por este motivo he seguido el proceso de implicación de Alfredo Jaar en Ruanda y al mismo tiempo he construido mi propio proceso de implicación que me llevó, en noviembre del año 2007, a viajar a Ruanda para “ver con mis propios ojos”.

He decidido recuperar aquí el tono de relato en primera persona que ya he utilizado, en este mismo libro, al hablar de *The Silence*. Mi intención no es realizar un análisis crítico del viaje a Ruanda, creo que esta es otra forma acertada de organizar los impulsos y la información que recibí durante el viaje, otra forma más que tiene para mí un valor similar a otros trabajos artísticos que he realizado y presentado en la tesis⁶³.

Sólo señalar aquí, que algunos puntos que introduzco, como los Memoriales del genocidio, carecen de bibliografía específica. Por otro lado, temas como los juicios populares (*Gacaca*) o la propaganda racista en la prensa ruandesa anterior a 1994, son temas complejos que exceden las intenciones de esta tesis doctoral. Me remito a la bibliografía específica y únicamente expondré mi relación con ellos durante el viaje.

6.1 Madrid—Kigali

Madrid, julio de 2007.

—Hola Nadia, soy Lara.

—Hola

—Me voy a Ruanda en noviembre.

—Me voy contigo⁶⁴.

63 Quisiera subrayar como referencias el trabajo sobre el genocidio de Ruanda de la escritora Verónica Tadjó y su libro de viajes *L'hombre d'Imana. Viaje al fondo de Ruanda* y el trabajo del escritor y periodista estadounidense Philip Gouweritch, y su libro *Lamento informarle que mañana seremos asesinados junto a toda nuestra familia*.

64 Agradezco a Nadia Teixeira el haberme acompañado en este viaje.

Kigali, noviembre de 2007.

Cuando aterrizamos en la capital de Ruanda, Kigali, era de noche. Atravesamos la pista caminando hasta la aduana. Una vez en el coche, los faros iluminaban a ráfagas la ciudad que, hundida en la oscuridad, confundía el cielo con la tierra.

Durante los primeros días de estancia en la capital ruandesa, fuimos a diario al memorial de Gisozi, situado en una colina cerca del centro de la ciudad. Abrió sus puertas en abril de 1994 por motivo del décimo aniversario del genocidio. Aquí están enterradas (en diez fosas comunes situadas en los jardines) unas doscientas cincuenta mil víctimas.

En el edificio principal, los visitantes pueden hacer un recorrido de la historia del genocidio. En la entrada se pide silencio. Hay además un espacio dedicado a la memoria de los niños, otra sala llamada “Vidas perdidas” en la que se habla de otros genocidios y un Centro de Documentación. En la sala de audiovisuales, el personal del Memorial nos pasa un video detrás de otro. Aunque en general no hay más de diez personas atendiendo estas proyecciones, en una ocasión entró un enorme grupo de ruandéses de visita al Memorial. La sala se llenó de tal forma que algunas personas compartieron asiento o permanecieron de pie. El encargado de las proyecciones substituyó el documental que estaba mostrando, por una grabación en kinyaruanda de León Mugesera, miembro del partido extremista hutu MRND. El 22 de noviembre de 1992, Mugesera dio un discurso ante más de mil personas en el cual llamaba a los “hutus a mandar a los tutsis a su casa en Etiopía, por el camino más corto, el río Nyabarongo”. Actualmente Mugesera reside y trabaja en Québec. Aunque ha sido acusado de incitación al genocidio, todavía no ha sido extraditado ni juzgado.

Comienza el video y hay un silencio estremecedor en la sala. Algunas personas no dejan de volver la cabeza hacia nosotras. Permanecemos en la sala observando las imágenes, sin entender ni una palabra del discurso. Seguimos las continuas reacciones del público ruandés frente a lo que sucede en la pantalla. La gente murmura, se hablan unos a otros, hay quien se levanta y se marcha, quien mira hacia abajo con las manos en los ojos. De pronto se eleva un murmullo en toda la sala. Una mujer con la mirada fija en la cortina gira la cara hacia nosotras. Cierra los ojos y niega suavemente con la cabeza. Abre los ojos, pone la mano en el corazón y mira hacia el cielo. Acaba el video y la gente se marcha, el espacio se queda vacío otra vez. Vuelven a poner el primer video que comienza donde había sido interrumpido.

A la salida del Memorial comemos en la cantina con algunos de los chicos que trabajan en el centro. Hay un menú en el que se sirve en un mismo plato: carne, judías, arroz, plátano frito y a veces espinacas. Al terminar, vamos caminando con Richard, uno de los guías del Memorial, por la cuneta de la carretera en dirección al centro. Las moto-taxi paran constantemente o nos pitan desde el otro lado de la carretera. Las mujeres sentadas en el suelo venden plátanos, tomates, aguacates... Un hombre mayor apoyado en un tronco, vende cigarrillos y chicles. Los niños juegan alborotados y solo se detienen cuando pasamos a su lado y nos miran susurrando *Umusungu* (blanco). Richard nos cuenta que en Kinyarwanda, hay dos significados para la palabra *Umusungu*: “Aquel que circula y aquel que viene y se lleva lo que no es suyo”. Supongo que esto explica el peso de las miradas en la nuca cuando en lugar de coger un taxi caminamos por la cuneta.

Esa misma noche vamos al bar situado en la última planta del Hotel Mil Colinas. Cruzamos el comedor. En una de las mesas, hay un enorme centro de flores. El recepcionista nos sonríe amablemente y nos indica el camino del ascensor. En el bar, vemos una barra alargada llena de gente. Se oye música en directo. Pasamos un rato larga bailando y bebiendo cervezas con la gente del memorial y con una chica estadounidense que trabaja en la embajada de su país en Ruanda y no para de repetirnos que la música ruandesa está estancada en sus raíces desde finales del siglo XIX.

6.2 Obra 5: Lara Garcia, *Mi cuerpo, esqueleto humano*, 2008

Unos días después, organizamos la visita a los Memoriales de Nyamata y Natarama. Estas dos iglesias convertidas en memoriales del genocidio se encuentran en el distrito de Bugesera, a unos treinta y cinco kilómetros de Kigali. La estación de autobuses en Kigali es un enorme descampado donde se acumulan cientos de autobuses. Repetimos el nombre “Nyamata, Natarama” a varios conductores y al final conseguimos llegar hasta el autobús que, en menos de 40 minutos, nos dejó en la carretera que lleva a Natarama. Subimos andando por el camino de tierra roja que llega al memorial.

La iglesia de Natarama es una construcción de ladrillo rectangular, de una sola planta, a la que se accede por una puerta doble situada en la parte trasera del edificio.



Entrada de la Iglesia de Natarama, Ruanda, 2007

En el interior, los bancos bajos de madera para escuchar misa siguen ocupando la mayor parte de la sala, uno detrás de otro, dejando un pasillo en el centro. Sobre unos andamios metálicos, al fondo de la sala, están colocadas las calaveras y los huesos de las víctimas de Ntarama. Su presencia en la sala vuelve el genocidio insoportablemente presente. En un lateral la ropa de las víctimas se amontona contra la pared. En seguida me viene a la cabeza la imagen de La Venus del trapo de Pistoletto pero, en Ntarama, la ropa se ha comido a la Venus ¿Es esta mi manera de mirar? Mis ojos llenos de referencias amortiguan la imagen que se me presenta. No quiero encasillar, no quiero ordenar, no quiero refugiarme detrás de la Venus de Pistoletto. Quiero darme de frente con lo que veo: Ruanda, los muros de la iglesia de Ntarama, los huesos, las calaveras, la ropa. Inevitablemente las imágenes saltan de un lado a otro en mi cabeza, llenando mis ojos de ruinas que no puedo olvidar.

Me muevo despacio por la iglesia. Llevo el trípode y la cámara de fotos colgados del hombro. Pero no me atrevo a tocar la cámara, y mucho menos a abrir el trípode. Pienso que, con mi cámara digital sería más fácil mirar a hurtadillas, robar imágenes, rápido, ¡clic! y ya está, sin exponerme a lo que veo ¿De qué me escondo? En un solo instante, ¡clic! y ya miraré más tarde, sin el peso de la ropa que no deja de gritarme. Si yo huyo, la foto huye. Y tal vez la fotografía hará visible lo que estaba ahí y no fui capaz de ver, pero ¿cómo mostrar aquello que

ví, y qué la fotografía dejó escapar?

Durante todo el viaje a Ruanda no supe cómo “estar” y en la iglesia de Natarama, tampoco: pienso en recorrer el pasillo de arriba a abajo una y otra vez o sentarme en uno de los bancos, cerrar los ojos, respirar hondo y volver a mirar. Pienso en abandonar la iglesia sin hacer ninguna foto. Mientras decido si hago una cosa u otra, no veo nada. Pienso en el enorme peso que tendrá la imagen si hago la foto, aunque se quede en un cajón hasta que se me ocurra una forma de darla a ver. Abro el trípode, sujeto la cámara y la fijo. Me pongo detrás. Cierro un ojo. Apunto. Disparo la cámara. Creo que me olvido de enfocar.

Salimos del memorial de Natarama y nos dirigimos hacia el Memorial situado en la iglesia de Nyamata. Mis ojos ya no parpadean. Nadie habla. Cada uno tiene bastante con lo suyo.

En esta iglesia, el espacio se ha limpiado y la ropa esta amontonada en una habitación situada en la entrada⁶⁵. En una cripta a la que se accede bajando unas escaleras desde el centro de la sala, hay una vitrina de cristal donde se guardan cuidadosamente algunos huesos y pequeños objetos. En la parte más baja de la vitrina, en un espacio excavado en la tierra pero visible a los ojos del visitante, hay un féretro de madera. Le pregunto a Luis, nuestro guía durante la visita, quién está enterrado dentro del féretro. Me contesta que una mujer que había sido torturada antes de ser asesinada. Se decidió dar un lugar especial a su cadáver. El féretro permanece cerrado debido al estado en el que había quedado su cuerpo.

—Si hubieras visto el cadáver— me dijo— no volverías a amar a un hombre en tu vida.

A partir de este momento no veo nada más. Salgo del memorial y comienzo a andar.

La mujer enterrada en Nyamata se llama Mukandori:

Iglesia de Nyamata

Sitio del genocidio

Más ó menos 35 000 muertos.

La mujer atada

Mukandori. 25 años. Exhumada en 1997

Lugar en el que habitaba: Centro de Nyamata

Casada

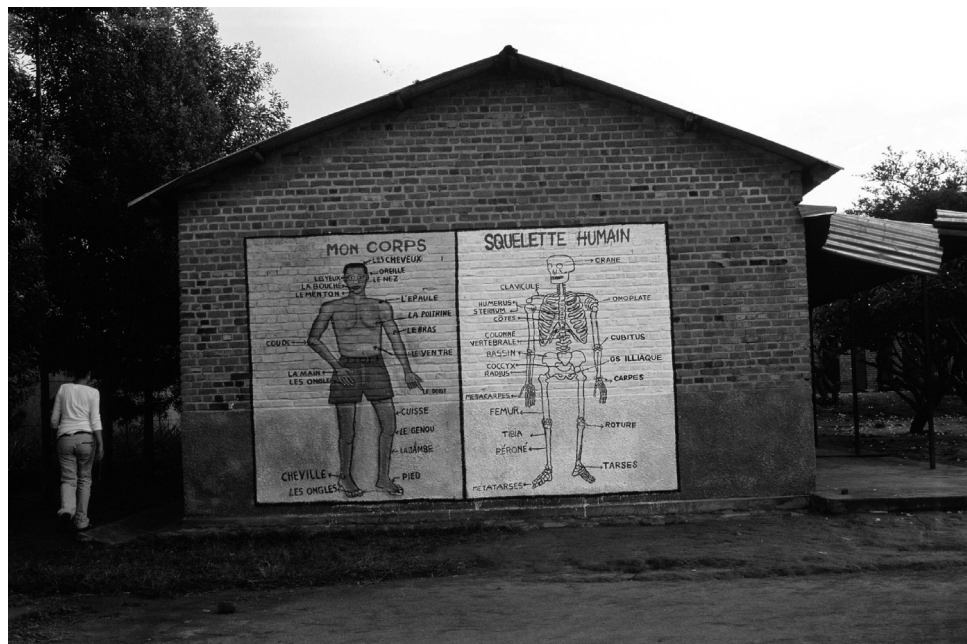
65 En el segundo viaje que realicé a Nyamata la ropa había sido colocado sobre los bancos a Lineados en todo el espacio de la iglesia.

Hijo?

Así comienza el fragmento que Véronique Tadjo dedica a su encuentro con Mukandori en su libro *El Hombre de Imana*⁶⁶. Cuando en 1998 Tadjo visitó Ruanda y llegó hasta la iglesia de Nyamata, el cadáver de Mukandori se exponía sin féretro “pour que personne n’oublie”⁶⁷ (para que nadie olvide):

Que mis ojos vean, que mis oídos oigan, que mi boca hable. No tengo miedo de saber. Pero que mi espíritu no pierda jamás de vista lo que debe crecer en nosotros: la esperanza y el respeto a la vida⁶⁸.

A unos cuarenta pasos de la iglesia de Nyamata, hay un colegio. En el colegio, hay tres murales: un mapa de África, un mapa de Ruanda y un tercer mapa: *mi cuerpo, esqueleto humano*. En este mural conviven, como en Ruanda, los muertos con los vivos. Entre el Memorial que hace presente el genocidio de 1994, y el mural del colegio que habla de Ruanda en el 2007, la memoria parece exigir tener en cuenta los efectos del tiempo, no hablo de olvido, hablo de convivir con el dolor.



Mi cuerpo, esqueleto humano. Mural a cuarenta pasos de la iglesia de Nyamata, Ruanda, 2007

66 Véronique Tadjo es una de los escritores invitados en 1998 a tratar sobre el genocidio de Ruanda en el proyecto organizado por Fest África: *Rwanda: écrire par devoir de mémoire*

67 Véronique Tadjo, *L'ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Babel, 2005, p. 19.

68 *Ibíd.*, p. 18.

6.3 Obra 6: Lara Garcia, *Ellas hacen Ruido*, 2009

Es precisamente la idea de convivir con el dolor que se palpa en todas las esquinas de Ruanda, “el silencio” como característica visual del genocidio y la sensación de no saber “estar” en el país africano, lo que me empuja a realizar *Ellas hacen Ruido* (2009).

En Butare, la Ciudad Universitaria (situada al sur del país) descubrimos por casualidad el *Teatro de Verduras*. Siguiendo el ruido de los tambores que escuchábamos desde que salimos del hostel, encontramos este teatro a medio construir. Cuando llegamos, la música dejó de sonar. En el interior del teatro unas mujeres charlaban sobre el escenario de piedra. Nos sentamos en las gradas. Al rato las mujeres se pusieron otra vez a tocar unos enormes tambores de madera. Un sonido rotundo inundó toda la sala. Por primera vez, conseguí relajarme y cerrar los ojos. Cuando dejaron de tocar, aplaudimos y las mujeres sonrieron y nos saludaron levantando la cabeza.

En Kigali, Carole Karemera —actriz de origen ruandés que trabajó con Groupov en *Rwanda 94*— me recomendó que me pusiera en contacto con la directora del centro de Arte de Butare: —Llama y pregunta por Kiki— me dijo.

Kiki era una mujer de presencia rotunda. Dirige el grupo de mujeres que tocan el tambor. Le propusimos grabar en video este proyecto al que llaman *Iniciativa Femenina* y durante cinco días asistimos a los ensayos, realizamos dos entrevistas en casa de dos de las mujeres del grupo: Régine Nyiranshimiyimana y Christine Musabyemariya, y grabamos en el auditorio de la Universidad una representación del espectáculo. El resultado de este trabajo es el corto-documental *Ellas hacen ruido*.

Entre la grabación del documental y dar por terminada su edición, han pasado dos años. He realizado tres montajes diferentes. El primero montaje, sin a penas trabajo de montaje, sigue una estructura sencilla donde los fragmentos de la entrevista de Kiki se intercalan con escenas de ensayos de las mujeres. El resultado es un trabajo monótono, donde es necesario leer entre líneas debido a las repeticiones, las idas y venidas propias de una entrevista sin arreglar, sin cortar. La presencia de Kiki y su discurso “oficial”, de alguna manera no deja ver la potencia de las mujeres tocando los tambores de forma casi redentora.

El segundo montaje, un poco mas atrevido que el primero, arriesga más en los cortes de la entrevista y empieza a dejar cosas fuera, dejando atrás la sensación de ocultar información. Abandono la idea inicial que teníamos para el documental y me centro en el material reducido con el que cuento. Este montaje fue presentado en el Congreso Internacional *Génocide au Rwanda et Reconstruc-*

tion des Champs du Savoir en julio del 2008 en Kigali. La idea era mostrar en el contexto del debate sobre las formas del Saber del genocidio de Ruanda esta imagen inusual de mujeres tocando el tambor, con el fin de completar el concepto de convivencia con el dolor derivado del relato de la fotografía *Mi cuerpo, esqueleto humano*.

En la tercera versión del montaje, abandono la idea de acompañar el documental, o de crear un contexto específico para su proyección y pienso en una estructura que permita su exhibición por ejemplo en festivales. De alguna manera, como en el caso de Groupov, en un principio acompañaba el documental, lo presentaba y contextualizaba para su proyección. En este montaje he tratado de crear una forma más sólida que no necesite la creación de un contexto específico para su proyección. Esta es la estructura: una línea troncal que narra la historia de *Iniciativa Femenina* (el grupo de mujeres que tocan el tambor) a partir de la entrevista a Kiki y los ensayos de las mujeres y una pequeña incisión como una sutil ruptura del ritmo y la forma general del montaje —que resulta en ocasiones demasiado contenida— y que añade a la historia cierto carácter de rareza, de extrañeza y funciona de vía de escape de esta contención.

Pienso que ninguno de los tres montajes difiere en exceso uno de otro. Sin embargo todo este trabajo de re-edición ha sido un proceso de maduración de mi manera de concebir el documento. De forma que ya no trato de recoger y explicar todos los hilos sueltos que se derivan de él, sino que dejo que sean estos hilos sueltos los que hagan las preguntas.

En el dvd adjunto a la tesis se puede ver *Ellas hacen ruido* y *Humura*, un video documental realizado por François L. Woukoache en colaboración con el Centro de las Artes de Butare que muestra la gira de la obra de teatro y danza, *Humura* sobre el genocidio de 1994 que Odile Garike Kateke dirigió en el año 2005.

6.4 Archivo de viaje

Cuando volví de Ruanda realicé una primera organización de la documentación que había traído del viaje y que incluía diapositiva, imágenes digitales, fotocopias. Seleccioné el material y construí varias narraciones visuales que utilicé en los seminarios en los que participaba en la sección departamental de Historia del Arte III en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense como becaria FPI. También introduje parte de estas narraciones en las ponencias que tenía programadas en el Congreso internacional *Arts in one world*, Calarts, Los Angeles, 2008 y en el seminario *La representación de nosotros: un dialogo entre iberoaméri-*

ca y el mundo árabe, Casa Encendida, Madrid, 2007.

Contar el viaje una y otra vez me ayudó a repensar la experiencia y a entender el peso que algunas de las fotografías iban cobrando a la hora de construir una narración sobre la estancia en Ruanda.

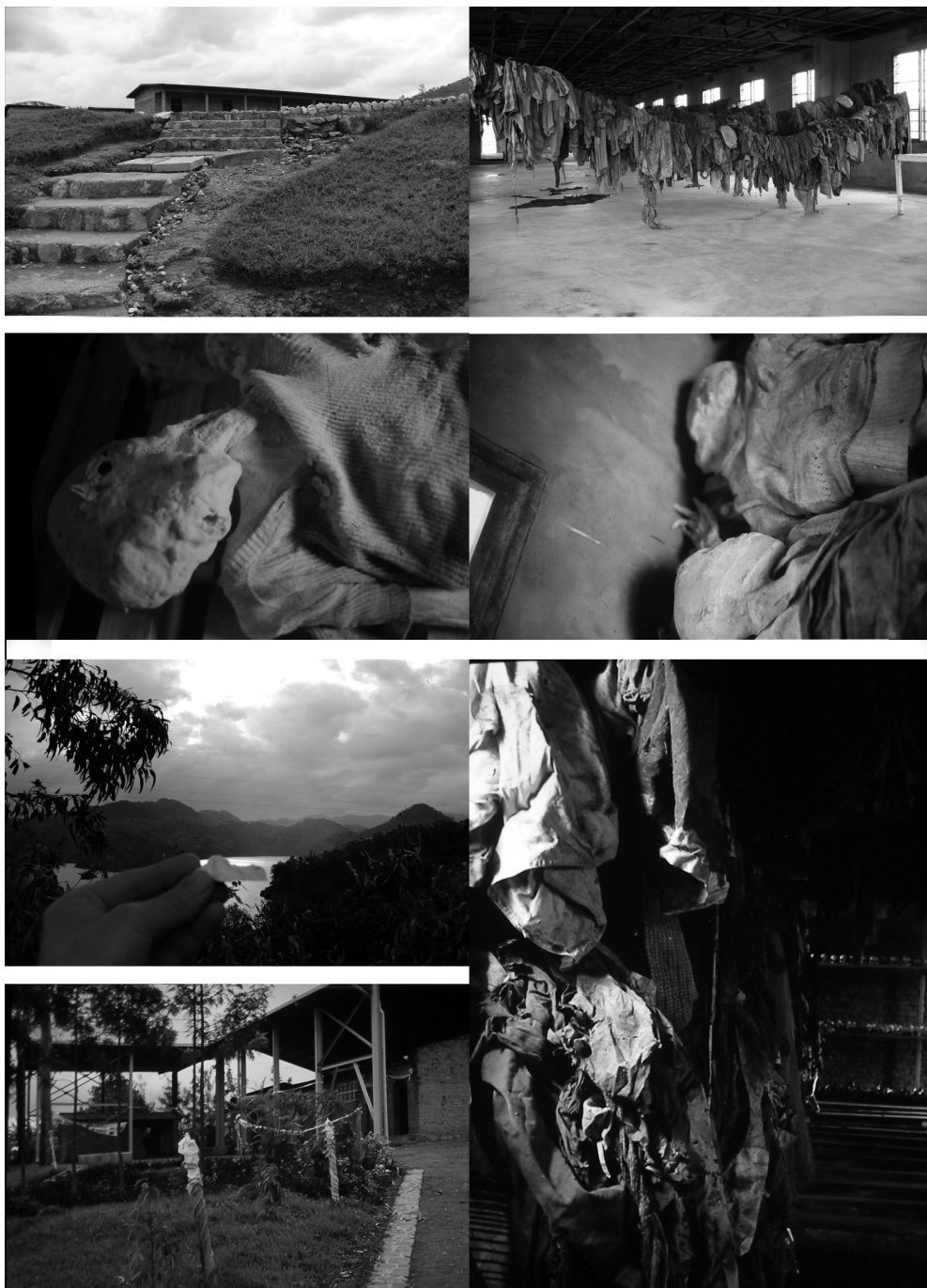
A continuación reproduzco parte de este archivo:



Primera Línea, Izquierda: Ruanda carretera entre Kigali y Kibuye. *Derecha:* Kigali. *Segunda Línea, Izquierda:* Fotograma película de la colonización alemana, Memorial de Gisozi. *Derecha:* Memorial de Gisozi. *Tercera Línea, Izquierda:* Portón asociación Ibuka, Kigali: “quien responderá en este mundo a la terrible obstinación del crimen sino la obstinación de dar testimonio...” *Derecha:* fotografía danza tradicional ruandesa. *Cuarta línea, Izquierda:* Soldado del FPR en una retransmisión televisiva recuperada en el Memorial de Gisozi. *Derecha:* Publicidad de un dentista en el centro de Kigali.



Arriba, Izquierda: Fotografía del Rey de Ruanda Yuhi V Musinga y el capitán Wener von Grawert al que se llamaba Bwana Tikitiki a causa del uso frecuente que hacía de su fusil metralleta. *Arriba, Derecha:* Fotografía del Presidente actual de Ruanda Paul Kagame en un Restaurante en Kigali, *Segunda Línea, Derecha:* Imagen de un cartel vacío (encuadre) en Ruanda. *Tercera Línea:* Cartel en Kigali que encontramos por todos los lados en Ruanda: “Atención. Cuida de que tus hijos crezcan rectos como las plantas”.



Primera Línea, Izquierda: Subida al memorial de Mirumbe. *Derrecha:* Ropa colgada de las víctimas de Mirumbe. *Segunda Línea:* Esqueletos conservados de víctima de Mirumbe. *Tercera Línea, Izquierda:* Nadia sosteniendo una montana de escayola de la Sierra de Leon (España) entre las colinas de Kibuye. *Cuarta Línea, Izquierda:* Memoria de Natarama. *Derrecha:* Ropa de las víctimas colgada en el interior de Natarama.



Primera Línea, Izquierda: Louis en el Memorial de Natarama frente al muro donde están escritos los nombres de las víctimas. *Derrecha:* Interior de la Iglesia-Memorial de Nyamata. *Segunda Línea, Izquierda:* Mural del mapa de Ruanda situado en el colegio cerca del Memorial de Nyamata. *Tercera Línea:* Mural Mi cuerpo, esqueleto humano situado cerca del Memorial de Nyamata.



Primera Línea: Felix y su mujer debajo de un toldo esperando a que pare la lluvia. *Segunda Línea, Izquierda:* Nadia y un músico amigo de Etienne miranda uno de los instrumentos tradicionales ruandéses. *Derrecha:* Régina , sus hijas y su sobrina en su casa en Butare. *Tercera Línea, Izquierda:* Una de las hijas de Régina fotografiada por su hermana. *Derrecha:* Régina durante la entrevista para *Ellas Hacen Ruido*.



Primera Línea, Izquierda: Teatro de Verduras, Butare. *Derrecha:* Nadia en el interior del teatro etendiendo el ensayo de las mujeres. *Segunda Línea:* Durante un descanso del ensayo. *Tercera Línea, Izquierda:* Christine con la cámara de video y sus dos primos en su casa en Butare. *Derrecha:* Richard a la salida del memorial de Gisozi.

6.5 *Waiting* de Alfredo Jaar, 1999

En el año 1999 Alfredo Jaar realiza la obra titulada *Waiting*. Se trata de una fotografía que tomó en el año 94 en Ruanda. En el pie de foto aclara la procedencia de la imagen y explica que en Ruanda, todavía en el año 2000, la gente sigue esperando a que se haga justicia.



Alfredo Jaar, *Waiting*, 1999

Para dialogar con *Waiting*, me gustaría añadir a la imagen de Jaar dos fotografías que traje de mi viaje y que, en mi opinión, muestran un cambio relevante en la forma de “esperar a que se haga justicia” en Ruanda en el año 2007. Dos meses después del genocidio en el año 94, el Consejo de Seguridad de la ONU establece el ICTR (International Criminal Tribunal for Rwanda) para juzgar a todas aquellas personas que “planearon, instigaron, ordenaron, cometieron u en otro caso ayudaron o ampararon” crímenes de genocidio entre el 1 de enero de 1994 y el 31 de diciembre de ese mismo año⁶⁹. Se tardó sin embargo dos años en establecer las oficinas en La Haya, Arusha y Kigali y un año más en resolver problemas de dirección y financiación⁷⁰. A pesar de la puesta en funcionamiento del ICTR, cuyos

69 Amnistía Internacional, “Genocide Trials: The International Criminal Tribunal for Rwanda” en *Rwanda. Gacaca: A question of justice*, 2002, p.8. <http://www.amnesty.org/en/library/info/AFR47/007/2002>

70 Sobre el desarrollo de ICTR (International Criminal Tribunal for Rwanda), véase: Amnesty International, *International Criminal Tribunal for Rwanda: Trials and Tribulations*, April 1998 (AI Index: IOR 42/03/98). <http://www.amnesty.org>

procesos han sido definidos como “escandalosa pasividad”⁷¹, existen en Ruanda miles de acusados que permanecen en las cárceles a la espera de un juicio. El Gobierno de Paul Kagame trata de agilizar, como parte de su política de reconciliación, los juicios de estos miles de presos⁷². Para ello han acudido a un sistema judicial que se desarrolla a nivel local desde junio del 2002, denominando *Gacaca*⁷³:

Estos tribunales son un ambicioso e innovador intento de restaurar el tejido social ruandés, rasgado por el conflicto armado y genocidio, mediante la colocación de los juicios de aquellos acusados de participar en el genocidio en las comunidades donde fueron perpetrados los crímenes. Los vecinos seleccionan los jueces de las *Gacacas* que escucharán los casos de genocidio. Para empezar los residentes locales ayudarán al tribunal y a la asamblea general de cada celda⁷⁴ en la creación de las listas de las víctimas del genocidio y de los presuntos perpetradores dentro de su comunidad. Más tarde los miembros de la comunidad proveerán información sobre el delito de genocidio durante la vista de la *Gacaca*. La idea del Gobierno es que, las vistas en las cuales los propios miembros de la comunidad son testigos o jueces, son más efectivas a la hora esclarecer evidencias, establecer la verdad o ayudar en la reconciliación que la cámara especializadas de la ICTR⁷⁵.

-
- 71 Alison Des Forges, *Leave none one to tell the story: Genocide in Rwanda*, op. cit., p. 740.
- 72 Sobre el proceso de Reconciliación en Ruanda, véase: Eugenia Zorbas, *Reconciliation in Post-Genocide Rwanda*, *Áfrican Journal of Legal Studies*, Vol 1, nº 1, 2004. <http://www.africalawinstitute.org/ajls/vol1/no1/zorbas.pdf>. Véase también: Martha Minnow, *Between vénganse and forgiveness: Facing History after Genocide and Mass Violence*, Boston, Beacon Press, 1998. Sobre la liberación de presos por parte del gobierno ruandés en el año 2003, véase: Jean Hatzfeld, *La stratégie des antilopes*, Paris, Seuil, 2007.
- 73 En Kinyaruanda *Gacaca* significa “pasto” o “justicia de pasto”, este nombre hacia referencia al lugar donde la comunidad local tradicional trataba de solucionar disputas entre los miembros de una familia, de familias diferentes o habitantes de una misma colina.
- 74 Las células son las unidades administrativas más pequeñas de Ruanda. El número de habitantes en cada célula puede ser desde 200 a 1000.
- 75 Amnistía Internacional, “Rwanda. *Gacaca*: A question of justice”, 2002, pag.2. <http://www.amnesty.org/en/library/info/AFR47/007/2002>, Sobre el sistema judicial de la *Gacaca* en Ruanda, véase además del informe anterior: Farah Stockman *The people court. Crime and punishmen in Rwanda* en *Rev. Transition 84 A is for Ancestros* (volumen 9, number 4), 2000; Jean-François Dupaquier, *La justice internationale face au drame rwandais*, Karthala, Paris, 1996; François Digneffe, *Justice et gacaca: L'expérience rwandaise et le génocide*, Ed. Universitaria de Namur, 2003; Harrell, Peter E., *Rwanda's Gamble: Gacaca and a New Model of Transitional Justice*, Writer's Advantage Press, New York, 2003

El Gobierno llevó a cabo una campaña de sensibilización de la población con el fin de dar información acerca de estos tribunales. Sin embargo esta campaña fue muy corta y estuvo más bien centrada en conseguir apoyos que en informar a la población.

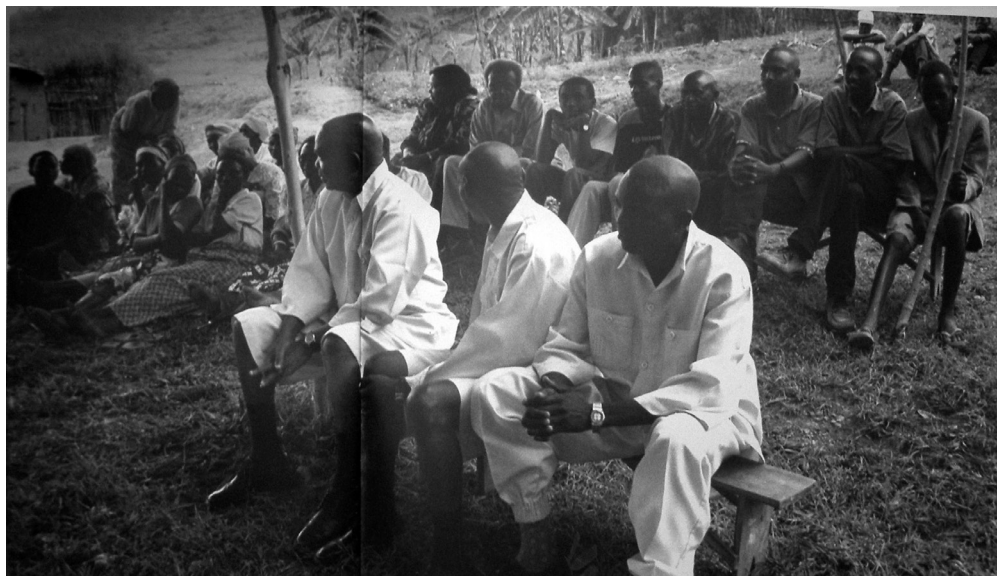
De camino al Memorial de Gisozi desde el centro de Kigali, encontramos este cartel de promoción de las *Gacacas* donde se pueden ver a los jueces (sentados detrás de una mesa de madera en el lado derecho de la imagen), tres testigos (de espaldas) y el resto de los asistentes sentados en bancos pidiendo la palabra para poder participar en el juicio.



Cartel de promoción de las *Gacacas*, Kigali, 2007

Durante nuestra estancia en Ruanda acudimos a uno de estos juicios populares. Llegamos muy temprano por la mañana. “No se pueden hacer fotos”, nos dijo un hombre mientras ojeaba nuestras acreditaciones. Nos sentamos debajo de unos toldos y esperamos a que llegara la gente —Es obligatoria asistir a la *Gacaca* y por este motivo, la mañana de la semana en la que se celebran, no hay taxis y las tiendas permanecen cerradas. La *Gacaca* tiene lugar al aire libre. Hay una mesa con cuatro sillas para los jueces y un banco de madera bajo para los presos— Poco a poco fue llegando el resto de los asistentes y el lugar se llenó de colores. Los hombres visten pantalones de pinzas de tonos suaves y la mayoría llevan camisa. Las mujeres utilizan telas de colores muy vivas que se enrollan en las caderas y caen sobre sus piernas hasta los tobillos. En la cabeza, llevan pañuelos chillones sujetos con diferentes nudos. Un grupo de mujeres extendió una tela verde y azul en el suelo y cuando nos vieron, se acercaron

a saludar —Hombres y mujeres se saludan estrechando las manos pero en lugar de apretarlas de forma rígida, el primer contacto de las manos es como dar una palmada, después se aprietan las manos durante un segundo— Las mujeres se sentaron en grupo sobre la tela. Una de ellas llevaba un bebé en la espalda y un enorme paraguas amarillo que la cubría a ella y al niño. El espacio en el que se celebra la *Gacaca* es un descampado situado junto a la carretera y que irrumpe como un mordisco en el bosque. La gente sigue llegando de todas parte, aparecen de entre los árboles, alrededor de los toldos y se sientan en bancos, sillas o en el suelo. Un grupo de militares con enormes metralletas se amontona en la carretera y reciben a un camión del que bajan los presos, siempre vestidos de rosa. Siempre visibles, identificables. En algunas ocasiones los habíamos visto cruzar la ciudad en camiones de techo descubierto, camino de lugares donde tenían que realizar trabajos sociales como construcción o reparación de edificios, limpieza de la vía pública, trabajos en el campo, etc. Los presos se sentaron en el banco bajo de madera.



Catálogo *Jenoside*, Kigali Memorial Centre, Gisozi, 2007

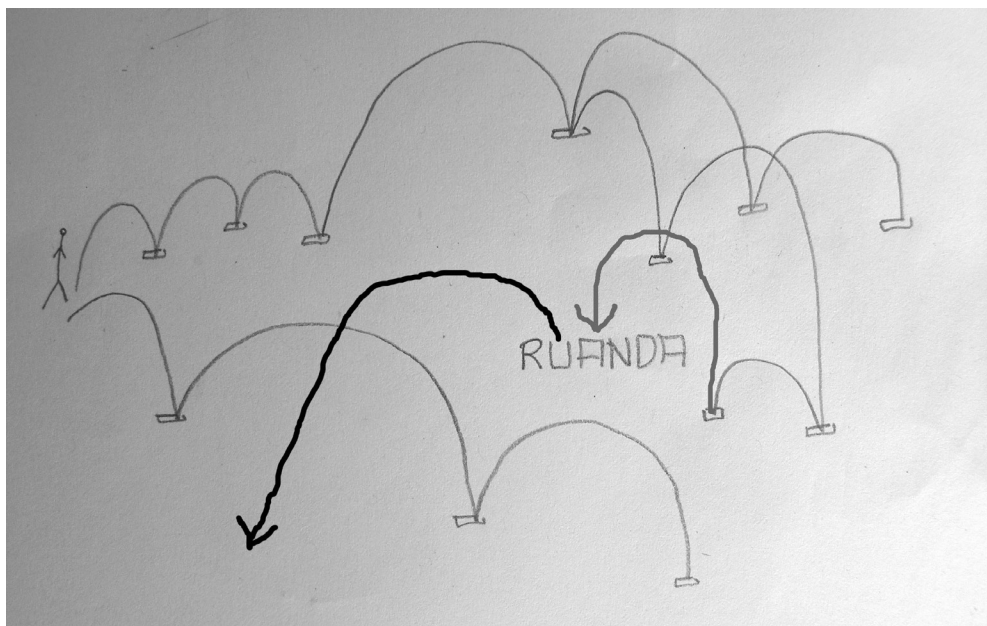
Algunas de las personas que asistían a la *Gacaca*, se acercaron a saludarlos, chocaron las manos e intercambiaron algunas palabras siempre vigilantes de lo que pasaba a su alrededor. Miradas de sospecha, de acusaciones silenciosas se cruzaban y generaban mucha tensión. Cuando llegan los jueces se sientan, colocan unos dossieres encima de la mesa y uno de ellos coge un micrófono y anuncia el comienzo del juicio. Los asistentes hablan constantemente en voz baja, hacen comentarios poniéndose la mano en la boca y dirigiéndose a la oreja del interlocutor. El micrófono va pasando de mano en mano, primero por los miembros

de la comunidad que dan testimonio y luego por los presos. De vez en cuando el micrófono se acopla y un ruido agudo interrumpen la continuidad del discurso, el orador tienen entonces unos segundos de suspenso para ordenar las ideas...

Esta imagen del proceso de la Gacaca, junto al cartel de promoción que he mostrado más arriba, son las imágenes que me gustaría añadir a *Waiting*.

Aunque la magnitud del genocidio hace muy, muy difícil pensar en la posibilidad de establecer justicia, pienso que es necesario tener en cuenta y subrayar las iniciativas que, a este respecto, se tratan de llevar a cabo. Quiero insistir en este sentido que este relato y las imágenes, tienen siempre en el horizonte los trabajos de representación del acontecimiento y es la bibliografía específica lo que da cuenta de asuntos éticos, políticos y sociales.

Cuando a principios de diciembre volví a Madrid, me puse a trabajar sobre todo el material que había traído de Ruanda.



Esquema del Proceso de Investigación: *Recuperar la distancia*

La pregunta inicial: ¿Desde dónde mirar? deja paso a un problema que he denominado de “tono”, pues se trata de encontrar y mezclar correctamente la entonación (dramática, neutra, excitada...) y el grado de intensidad (gritar, susurrar...) a la hora de contar. La pregunta pasaría a ser: ¿Cómo dar a ver?

LIBRO



LIBRO TERCERO: VOLVER A MIRAR RUANDA

1 INTRODUCCIÓN: LA IMAGEN COMO DESEO DE DAR A VER

En el libro anterior, he trabajado sobre el concepto de *implicación*, (introducido ya en el *Libro Primero*). Pero cuando no se trata sólo de ver, sino también de mostrar lo visto, tendríamos que hablar, siguiendo la idea de Raymon Depardon, de la necesidad de “formular”¹. A este proceso de formulación, Didi-Huberman lo llama *explicación*: “hacer de esta duración una experiencia. Después hacer de esta experiencia una forma, desplegar una obra visual”².

Alfredo Jaar se implica mirando Ruanda primero a distancia y luego recorriendo esa distancia y viajando al país africano. Al mismo tiempo que tiene lugar este proceso de implicación, Jaar formaliza su experiencia en una serie de obras, en total veintiuna propuestas desarrolladas entre 1994 y 2000, lo que él denomina sus *estrategias de representación*:

No hay ninguna manera de trasladar lo que he visto a un trabajo artístico. Es absolutamente imposible, lo cual me lleva a elaborar diferentes estrategias de representación. Por eso describo mi trabajo como una serie de ejercicios de representación. ¿Cómo trasladar esta experiencia vivida? Siempre he pensado que no podemos representar esta realidad. De hecho, se crea una nueva realidad a través de estos trabajos. Porque he afrontado y vivido una realidad específica, que he visto con mis propios ojos. Esto me produce la necesidad de un determinado nivel de responsabilidad. Esto no es ficción. Lo que hago es crear pequeñas realidades para el mundo del arte, basadas en mi propia experiencia. Estas experiencias me han cambiado. Soy quien soy porque he estado aquí y allí. Mi trabajo es como es, debido a los lugares en los que he estado (...). No tengo un medio concreto ni un formato específico de trabajo porque utilizo diferentes estrategias estéticas basadas en mi respuesta a una experiencia vivida concreta³

1 Véase nota 33 en el *Libro Segundo*.

2 Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez Fragmentos sobre la libertad estética”, op.cit., p. 43.

3 Patricia C. Phillips, *The Aesthetics of witnessing: Conversation with Alfredo Jaar*, op.cit., p. 14.

Después de *Rwanda, Rwanda*(1994), Jaar revela las fotografías que había tomado en el país africano y comienza a trabajar sobre ellas. Al final de todo el proceso de “explicación” que dio lugar al *Proyecto Ruanda*, Alfredo Jaar mostró solo seis de las tres mil fotografías que hizo en 1994: ¿Por qué no mostrar las demás fotografías? este *Libro Tercero* parte de esta pregunta.

Jaar se pone a trabajar sobre sus imágenes y se pregunta: “¿Cómo trasladar esta experiencia vivida?” y, durante seis años, desarrolla diferentes estrategias que tratan de construir el contexto necesario para *dar a ver* su experiencia en el país africano. Pero este *dar a ver* no consiste simplemente en presentar, sino, como dice Didi–Huberman, en “inquietar el ver”:

El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que, en un momento, podría creerse el poseedor⁴.

Pienso que, a raíz de esta definición, se puede hablar de la actitud de Jaar en el *Proyecto Ruanda* como un continuo *deseo de dar a ver*, en el sentido de la búsqueda constante de fórmulas de representación que puedan inquietar la mirada del espectador y así, poder implicarlo en lo que ve.

4 George Didi–Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit. p. 47.

2 HACER PRESENTE EL SILENCIO: *REAL PICTURES*, 1995

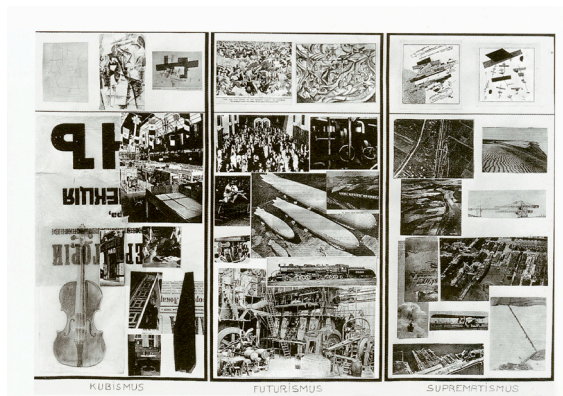
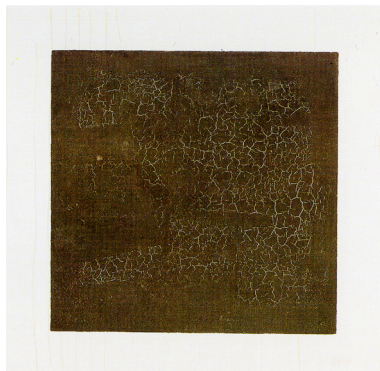
2.1 El elemento adicional

Antes de comenzar el análisis de *Real Pictures*, me gustaría subrayar aquí que, al comenzar a trabajar sobre esta instalación de Jaar, mi punto de referencia fue *Cuadrado negro sobre fondo negro* de Malevich. Mi interés en este cuadro no era entenderlo como un “cuadro–pantalla”, en el sentido de una superficie que esconde algo detrás, sino como un “cuadro–pantalla” que se encuentra suspendido (en pausa) en el momento de realizar un fundido a negro. En este sentido, no lo entiendo como un punto y final, sino como punto y seguido. De hecho, Malevitch siguió desarrollando su obra después de *Cuadrado negro sobre fondo negro* (como si fuera un punto y seguido en su obra y no un punto y final) y en 1925 realizó *Tabla analítica nº16*¹. Esta obra consiste en un panel con recortes de imágenes fotográficas que Malevitch toma de los periódicos. Es esta incorporación de lo icónico y/o lingüístico después de una pausa (*Cuadrado negro sobre fondo negro*) lo que me interesaba, el elemento adicional: “el deseo de lo monocromo negro para obtener un “elemento adicional” icónico y/o lingüístico, un hecho que nos lleva a preguntarnos si aniquila o crea una narrativa”². En este sentido, lo que me interesaba de *Real Pictures* en relación a *Rwanda, Rwanda* —obra que, como ya he explicado en el Libro Segundo, entiendo como una pausa— es el deseo de un elemento adicional.

1 Sobre *Tabla analítica nº16* dice Margarita Tupitsyn: Producida para la época en que escribió uno de sus primeros artículos dedicados al cine, la Tabla analítica número 16, se concentraba en la conexión entre cubismo, futurismo y suprematismo, con las correspondientes imágenes tomadas de la realidad externa. Tres secciones verticales, dedicadas a tantos otros “ismos”, se iniciaban con reproducciones pegadas de pinturas conocidas y proseguían más adelante exhibiendo grupos de objetos reales: una guitarra para el cubismo, trenes y dirigibles para el futurismo, aviones y grúas para el suprematismo. Ocultas en el interior de las pinturas, se permitía ahorrar la incorporación de estas imágenes icónicas al arsenal operativo del vocabulario moderno, dada su materialización en la forma prescrita por la “farmacia moderna”. Margarita Tupitsyn, *Malevich y el cine*, Fundación la Caixa, 2002, p. 40.

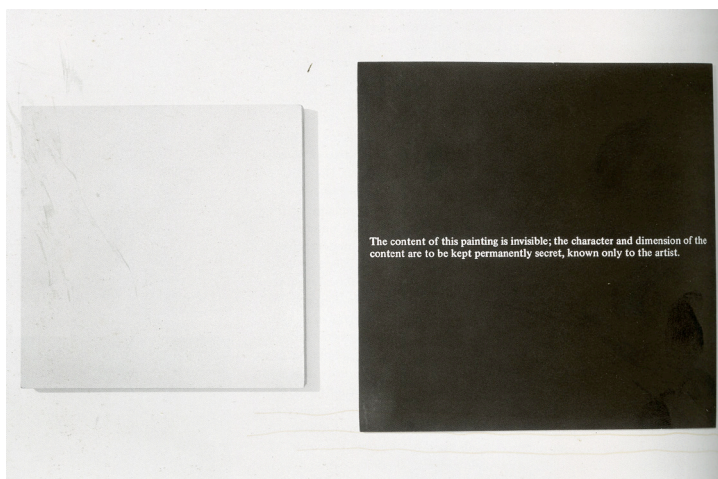
2 *Ibíd.*, op.cit., p. 110.

Estos son algunos ejemplos de esta idea del “elemento adicional” con la que comencé a mirar *Real Pictures*:



K. Malevich *Cuadro negro sobre fondo negro*, 1914–15

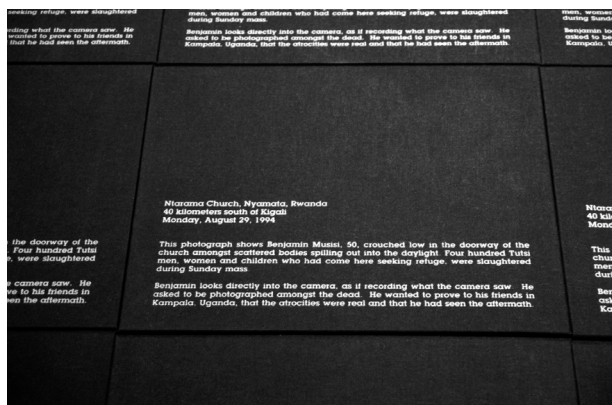
K. Malevich *Tabla analítica nº 16*, 1925



Art & Language, *Cuadro secreto (fantasma)*, 1968



On Kawara, *6.MRT*, 1991, 2002.



Alfredo Jaar, *Rwanda, Rwanda*, 1994

Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1994

Este “elemento adicional” icónico o lingüístico puede estar presente en una obra como ocurre en *Tabla analítica nº16* ó como en el caso de la imagen siguiente, el elemento adicional puede ser la introducción del contexto en el que se sitúa la obra, lo que da pie a la elaboración de una narración que condiciona el significado de la misma: ¿Me interesa el contexto en el que se presenta una obra o lo que el contexto aporta a la imagen?



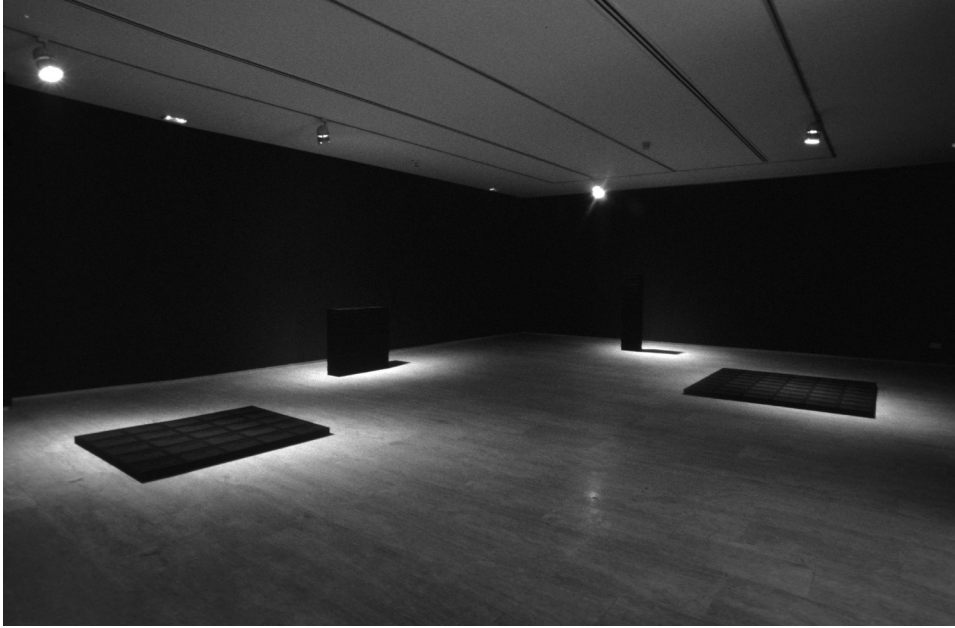
On Kawara, *6.MRT.1991*, Cat. Phaidos Press Limited, 2002.

En esta fotografía que documenta uno de los cuadros de On Kawara en el catálogo de Phaidos (Cat.Phaidos Press Limited, 2002), el fotógrafo ha incorporado el contexto en el que se encuentra el cuadro. La mirada se escapa por la superficie de la foto e incorpora al sentido del cuadro lo que pasa alrededor: El 6 de marzo de 1991 era viernes. Por la luz que entra por la ventana se diría que es por la mañana. Aunque es cierto que la foto pudo ser tomada mucho después, me pregunto si On Kawara pinta cada mañana la fecha del día en el que está, formaliza así la conciencia de *estar*. Junto al cuadro hay unos periódicos, ¿decide la lectura de los periódicos la necesidad de pintar el cuadro? ¿Se trata de un juego de distancias? Es 6 de marzo de 1991, aquí, en el estudio y, es 6 de marzo de 1991, allí, donde me hacen mirar las noticias. Ambos espacios reunidos en un mismo instante.

La mesa parece el escenario reluciente preparado por el pintor y el fotógrafo para tomar esta fotografía, un bodegón con todos los instrumentos que necesita Kawara para realizar el cuadro: Pinceles pequeños, unos fuera y otro dentro de dos vasos con agua, con los que pinta minuciosamente la fecha del día de hoy, de nuevo 6 de marzo de 1991, pruebas de color negro realizadas en el borde izquierdo de una hoja en blanco, varios periódicos unos encima de otros. En la parte derecha de la fotografía, sobre una tela blanca, hay un instrumento metálico ¿una lupa? El artista necesita leer el periódico de forma minuciosa, como si ver fuera pintar con un pincel fino. Kawara se coloca con la lupa sobre las palabras, sobre las letras, sobre el negro de la tinta, sobre la fotografía, mira “entre líneas” y desliza el ojo enorme tras el cristal en busca, tal vez, de la pista que le ayude a entender lo que ve.

2.2 Actos de visión para activar los dispositivos

En noviembre de 1995 Alfredo Jaar muestra por primera vez la instalación *Real Pictures* en el Museo de Fotografía de California. Esta es una fotografía de la instalación:



Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995

En una sala amplia y diáfana vemos varias estructuras geométricas repartidas por el espacio que permanece en penumbra. Una luz cenital ilumina cada estructura formada por varias cajas negras. En la parte superior de cada una de estas cajas, hay un texto en blanco que narra una historia.



Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995.

Uno de ellos dice así:

Nyagazambu Camp

A 48 Kilómetros este de Kigali, Ruanda

Viernes, 26 de agosto, 1994

En este campo encontramos unas 10.000 personas que se han visto forzadas a abandonar sus casas y pueblos. Este es solo uno de los campos levantados, dentro del territorio de Ruanda, para recibir a la población desplazada que ha alcanzado ya los dos millones de personas. Hay también dos millones de refugiados fuera del país, en las vecinas Tanzania, Burundi, Zaire y Uganda. La Cruz Roja visita estos campos periódicamente y distribuye alimentos básicos a todas las personas registradas.

Esta fotografía muestran una multitud de personas esperando bajo el aplastante sol a ser llamados por la Cruz Roja. Hay un periodista suizo a su derecha con un micrófono grabando el sonido de la llamada de los nombres. Ocupados en conseguir una imagen patética en lugar de la compleja noción del genocidio, los Medios han llegado de forma voraz a los campos con cámaras y micrófonos³.

Esta es una de las ochenta historias que se cuentan en *Real Pictures*. Cada historia se corresponde con la descripción de una de las fotografías que Alfredo Jaar tomó en Ruanda en el verano de 1994. No tenemos acceso visual directo a ellas, las fotografías están encerradas dentro de las cajas negras, pero ¿podemos decir qué no las vemos?

Nicholas Mirzoeff hace referencia al libro *The Silence* de Gilles Peress, que ya hemos analizado en el “Libro Segundo”, y al trabajo de Jaar sobre el genocidio de Ruanda. A pesar de que admite la valentía de ambos artistas a la hora de encarar el proyecto, también pone en evidencia el desajuste que, en su opinión, existe en las estrategias desarrolladas por ambos artistas. Mirzoeff realiza una introducción a las características visuales del genocidio de Ruanda y subraya la invisibilidad como característica del mismo. Invisible según Mirzoeff, a pesar de la cobertura que hicieron los Medios y debido a la comparación con las dimensiones del Holocausto:

3 Todas las descripciones de las fotografías de *Real Pictures* me fueron facilitadas por Alfredo Jaar durante la estancia en su estudio de Nueva York en la primavera del año 2008.

RTL (Radio televisión mil colinas) llamaba constantemente a su audiencia a completar la “guerra final” contra los Tutsis. El eco del Holocausto de hecho pone en evidencia la vital diferencia entre estos dos acontecimientos. Los nazis hicieron muchos esfuerzos para mantener sus crímenes en secreto, para que fueran invisibles, haciendo referencia a aquellos que fueron asesinados como si fueran figuras, muñecos o dibujos en lugar de personas. Al escoger esta metáfora, la ideología nazi hacía evidente su desprecio a las representaciones visuales como una práctica cultural inferior. El judío, homosexual, inválido o comunista es un cuerpo inferior a la perfección aria y por lo tanto no se merece vivir. Durante la Shoah, los cuerpos fueron convertidos en cenizas. En contraste, en Ruanda los eventos eran claramente visibles para todos y el cuerpo muerto yacía donde sucumbía. Lo “físico” del cuerpo era enfatizado con los actos de tortura, de violación y las ejecuciones deliberadamente prolongadas que caracterizaron el genocidio. En algunos países vecinos como la República Democrática del Congo, era posible ver el genocidio en vivo por la televisión. En lugar de ser un arte secreto en el cual los cuerpos se volvían dibujos, el genocidio de Ruanda se llevó a cabo como un trabajo público que tenía que ser visto para tener su propio efecto. En este sentido, el genocidio fue dibujando una “imagen del mundo”, comprometido en “una forma de hacer un mundo” que era visiblemente diferente porque era étnicamente único.

A pesar de la extensa cobertura televisiva y periodística que se dio en 1994, el genocidio de Ruanda no se convirtió en un tema con un extenso cuerpo de representaciones visuales en occidente hasta su décimo aniversario en el 2004, a pesar de haber un creciente número de becas en torno a este tema. Aquí contrasta con la extensa, casi obsesiva conmemoración del Holocausto. En un amplio registro de representaciones populares, el Holocausto sirve como el ejemplo límite de una moral que distingue claramente entre buenos y malos, un paradigma para la elección moral, donde no hay espacio para la equivocación. Esta fórmula ignora lo que Primo Levi llamó la “zona gris” de los campos, en la cual esta simple distinción no puede darse. El Holocausto dominó sobre lo contemporáneo lo que, por comparación, convierte el resto en insignificante y por tanto en invisible. Por ejemplo, el egipcio Boutros Boutros-Ghali, por entonces Secretario General de Naciones Unidas, describió a los ruandeses como unas personas “caídas en circunstancias desastrosas”, como si todo fuera un terrible accidente. Un profesor belga declaró en el *The New York Times*, que no había ninguna lección moral: “esta no es

una historia de buenos y malos sino una historia de malos”. La complejidad de Rwanda se convirtió en invisible en comparación al Holocausto y se volvió producto de la “mala suerte”⁴.

Sin embargo, según Mirzoeff, tanto la estrategia de Jaar en *Real Pictures*, escondiendo las imágenes de la vista, como la de Peress en *The Silence*, reduciendo casi por completo el uso de palabras, llegan a un punto común, el silencio: “estos formatos tan diferentes terminan en un mismo punto de fuga: el silencio(...). Mientras Peress silencia la palabra, Jaar silencia la imagen”⁵.

Bajo mi punto de vista, por el contrario, cuando estas dos estrategias se activan, consiguen el efecto contrario: palabras para leer las fotografías de Peress e imágenes para ver las palabras de Jaar.

Revisado ya el libro de Peress, me voy a centrar en la instalación de Alfredo Jaar. Lo que me interesa no es la “obra material” en sí, sino el análisis de la estrategia que utiliza el artista, es decir el funcionamiento de la obra como dispositivo activado por el espectador.

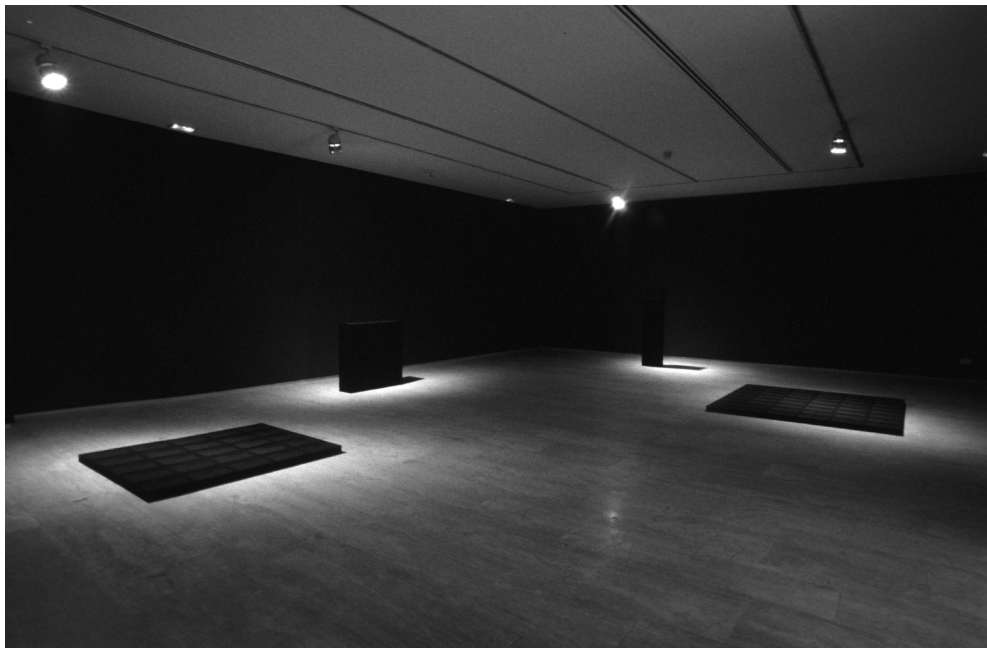
Volvamos por tanto a *Real Pictures* y analicemos la instalación desde el “acto de visión”⁶ que la hace posible.

Si nos fijamos en las fotografías que documentan la instalación en los catálogos, la instalación aparece siempre vacía, no hay espectadores, por lo que la sala se presenta en silencio, recogida, abrumadora, en espera... pero ¿de qué?

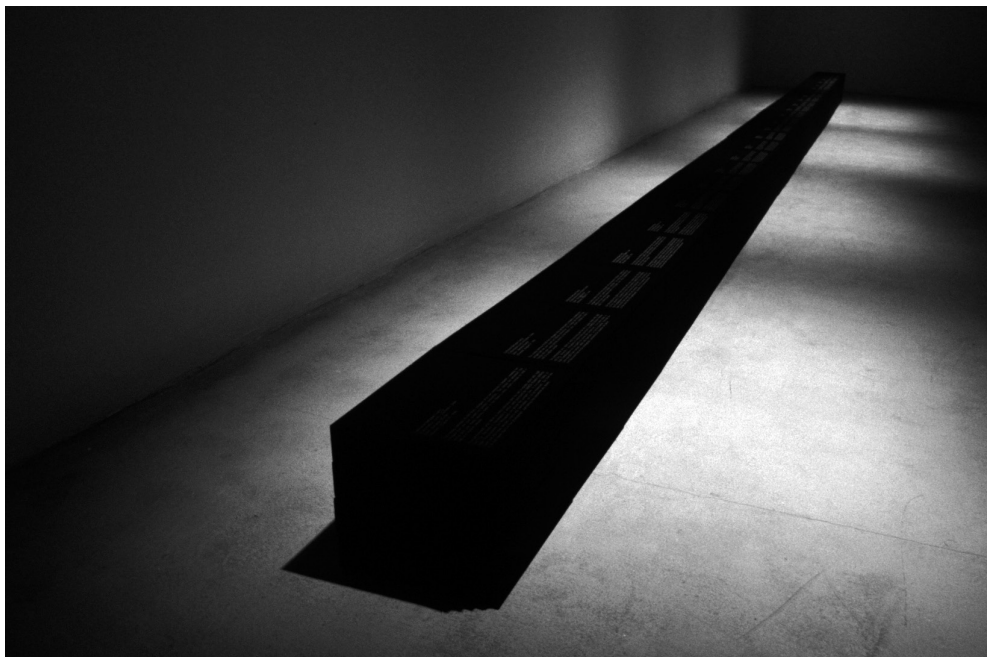
4 Ibíd., p. 5.

5 Ibíd., p. 6.

6 Tomo el concepto de “actos de visión” que desarrolla Mieke Bal en *El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales* (concepto que toma la autora a su vez de Ernst Van Alpen en *Caught by Images*, *Journal of Visual Culture* 1(2), 2002, p.205). Uno de los problemas que los Estudios Visuales ponen sobre la mesa, es el replanteamiento y la redefinición del concepto de visualidad.. Para Mieke Bal, el objeto no se centra tanto en la materialidad del objeto contemplado, sino en la facultad de realizar *actos de visión*, a los que define como la suma del “evento”, es decir, ¿qué sucede cuando la gente mira? y la “imagen experimentada”, que respondería a la pregunta ¿qué acaece de tal acto? Por lo que los estudios visuales englobarían tanto la acción de mirar como el resultado de esta experiencia. Mieke bal, "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales", en *Revista Estudios visuales* nº 2, 2004, p. 16.



Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995.



Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995.

En abril del 2007 se inaugura en el Musée Cantonal des Beaux Arts de Lausanne (Suiza) una retrospectiva del trabajo de Alfredo Jaar. La exposición lleva por título *La Política de las imágenes*⁷. Asisto a la inauguración de la expo-

7 Cat. *La política de las imágenes*, op. cit.

sición y por primera vez, participo en *Real Pictures* como espectadora. La exposición presenta el trabajo de Jaar desde 1986, con el proyecto *¿Es usted Feliz?*”, hasta la video–instalación *The sound of Silence* (2006).

El espacio en el que se instala *Real Pictures* contiene, como he comentado, varios bloques de cajas. Permanezco en una de las esquinas de la sala y observo lo que pasa; la gente se mueve entre las estructuras negras, se detienen, leen.

Una chica y un chico de unos veinticinco años entran juntos en la sala y se separan en la entrada. Cada uno empieza a leer por un lado. Ella permanece muy seria y pasa de una caja a otra de forma organizada. Él lee más despacio y de vez en cuando busca la mirada de la chica, que no parece darse cuenta de que la miran. Ella termina de leer uno de los textos y permanece inmóvil. Levanta la cabeza buscando los ojos del chico que recoge su mirada. Siguen leyendo y al rato abandonan el lugar: el silencio se hace pesado.

El mecanismo de funcionamiento de *Real Pictures* responde en mi opinión a dos problemas inherentes a la hora de trabajar sobre el genocidio de Ruanda: la invisibilidad y el silencio. Por un lado la lectura de las historias en voz baja por parte de los espectadores libera el espacio del peso del silencio, por otro lado, los espectadores de *Real Pictures* no se marchan sin imágenes de la instalación, ya que la lectura de las historias también genera imágenes.

Sigo observando lo que ocurre: entra más gente en la sala. No me da tiempo a seguir las reacciones de todos. Alguien señala con el dedo una de las cajas, la persona que está a su lado vuelve el rostro y lee el texto de la caja que le señala su compañero. Ambos se miran. Uno de ellos cierra los ojos durante dos segundos, el otro se muerde el labio mientras observa a su compañero cerrar los ojos. Nadie habla. Siguen leyendo otras cajas, cada uno por su lado. Se separan. Salen de la sala. Nadie habla.

Una mujer con el pelo gris está agachada sobre una de las estructuras colocada a ras del suelo. Arrastra la chaqueta pero no parece importarle. Lee uno de los textos e inmediatamente después busca una ranura en la caja para poder abrirla. Antes de levantar la tapa busca disimuladamente los ojos del vigilante, que ya controla de lejos las manos de la mujer de pelo gris: “No se pueden tocar”– dice el vigilante. La mujer no responde pero quita las manos como los niños cuando saben que están haciendo lo que no deben. La mujer de pelo gris deambula por la sala. Ya no arrastra la chaqueta, sino la mirada, que raspa cada texto y lo hace chirriar. Se detiene en una de las cajas y parece que lee varias veces el texto, finalmente se marcha y el espacio se queda vacío. No pasa nada. Las imágenes vuelven a ser invisibles y el silencio espeso.

Jaar esconde las fotografías dentro de las cajas negras como una reacción

a la organización de las imágenes que llevan a cabo los medios. No olvidemos que los campos de refugiados en Tanzania y Goma se habían convertido en un espectáculo mediático tras el genocidio. Pero a pesar de esconder las fotografías, estas no son, en mi opinión, invisibles como propone Mirzoeff en su texto.

Me gustaría subrayar aquí la idea de Mieke Bal en torno a los “actos de visión” como profundamente impuros:

El acto de mirar es profundamente “impuro”. Para empezar, dirigido por los sentidos y fundamentado por tanto en la biología, la mirada se encuentra inherentemente encuadrada, delimitada, cargada de afectos. Es un acto cognitivo intelectual que interpreta y clasifica. Segundo, esta cualidad impura es susceptible también de ser aplicable a otras actividades basadas también en los sentidos, como escuchar, leer, saborear u oler⁸.

Es decir, las cualidades visibles de la imagen no se reducen a lo que somos capaces de percibir con los ojos, sino que en los “actos de visión” tienen cabida diferentes elementos que dan acceso a lo visible:

La imagen no se define sólo por la presentación de lo visible, las palabras también son materia de imagen. Y lo son de dos maneras: en primer lugar porque se prestan para las operaciones poéticas de desplazamiento y sustitución; pero también porque modelan formas visibles que nos afectan como tales. En el régimen dominante de la información, las palabras son solamente palabras, y designan la realidad como el contenido del que están privadas, a la vez que permiten, por supuesto, convertir esta realidad en ausencia. Suele ocurrir, en efecto, que el comentarista de la radio nombre el lugar y el testigo de una masacre. Pero esos nombres están destinados a ser arrastrados por la marea sonora, a olvidarse apenas son pronunciados. El arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego común en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Comienzan cuando las palabras se hacen figuras, cuando llegan a ser realidades sólidas, visibles⁹.

8 Mieke bal, *El esencialismo visual (...)*, op. cit. p. 17. Véase también: *La visión Impura. Fondos de la colección permanente (Cat. exp)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.

9 Jacques Rancière, *El teatro de imágenes*, op. cit., p. 82. No es mi intención aquí desarr-ollar la relación imagen–texto donde el texto funciona como generador de imágenes, ya que pienso que este tema me desviaría del objeto de mi investigación.

Lo que hace Jaar no es hacer invisible las fotografías sino proponer otra forma de visualización opuesta a la realizada por la prensa con la idea de que las fotografías lleguen a verse:

Nos dan la sensación de estar presentes y vivir la información que nos presenta, pero una vez que la televisión se apaga o ponemos de lado la revista o el periódico, nos quedamos con una ineludible sensación de ausencia y distancia... Si las imágenes de los media nos llenan de una ilusión de presencia, que después nos deja con una sensación de ausencia, ¿por qué no tratar de hacer lo opuesto? Esto es, ofrecer una ausencia que pueda, tal vez, provocar una presencia¹⁰.

2.3 Recuperar el peso de lo visible

¿Cuál es el gesto de Jaar? En *Real Pictures* Jaar opta por recuperar el peso de lo visible incorporando lo invisible.



Giovanni Anselmo, *Invisibile*, 1971–73

10 Debra Bricker Balken, *Alfredo Jaar, Lament of the image*, op. cit., p. 20.

En esta pieza el artista italiano Giovanni Anselmo, pone de manifiesto la forma en la que lo visible y lo invisible trabajan juntos. Utiliza para ello una sencilla forma geométrica, un rectángulo como la masa inicial de barro antes de modelar¹¹, como el principio de cualquier actividad de formalización de la materia, como un ladrillo. Sobre este bloque graba la palabra INVISIBLE, y luego sustrae de la misma el fragmento que contiene la sílaba IN, dejando vacío el espacio que ocupa. De esta forma el peso de lo VISIBLE se hace presente.

Si no existiera ese espacio y juntásemos los dos bloques de materia que quedan después de la substracción de la sílaba IN, lo invisible dejaría de estar presente y el peso de lo visible se reduciría de forma rotunda. Quedaría, eso sí, al menos una huella de la presencia de lo invisible. Entre los dos bloques visibles habría una grieta, un surco artificial de forma que la ausencia de lo invisible, la huella de su presencia se haría visible:

Quería crear una obra invisible. Pero si quiero verificar lo que es invisible, sólo puedo hacerlo pasando por lo visible. Si quiero materializar lo invisible, este deviene también visible. Lo invisible, es lo que es visible pero no podemos ver¹².

La estrategia de *Real Pictures* responde a una finalidad concreta: hacer que se vean las imágenes del genocidio de Ruanda dotándolas del peso necesario para ello. Jaar rodea de agujeros sus fotografías de la misma forma que Anselmo sustrae la sílaba IN. Es la misma estrategia que utiliza el director de cine alemán Win Wenders, quien hace uso de lo que llama “agujeros” entre las imágenes a la hora de montar sus películas: agujeros que subrayan el peso de lo visible, que incorporan lo invisible como condición para ver. En la película *El Cielo sobre Berlín* (1987) estos agujeros son imágenes en reposo de espacios abiertos por la destrucción en Berlín; estas secuencias subrayan el peso de la secuencia que la precede y que la siguen:

Algunos filmes son como espacios cerrados: Entre las imágenes no existe el más mínimo orificio que permita ver otra cosa diferente de lo que la pelícu-

11 Solo señalar que “esta masa inicial de barro antes de modelar” no hace referencia a la masa de forma orgánica, propia de una extracción directa en la tierra, sino al rectángulo de barro o de otros materiales para modelado o construcción (ladrillo) ya manufacturados para comenzar el trabajo.

12 Cita de Anselmo en *Giovanni Anselmo (Cat. exp)*, Musée de Grenoble, 2 Juillet / 6 Octobre, 1980, p. 15.

la muestra: La mirada y las ideas no pueden caminar libremente. No puedes poner nada de tu parte, ninguna sensación, ninguna experiencia, y sales del cine atontado como si te hubieran engañado. Únicamente las películas que dejan sitios para los agujeros entre las imágenes son las que explican una historia; estoy convencido de ello¹³.

Win Wenders propone introducir agujeros entre las imágenes, crear un juego de equilibrio y desequilibrio entre llenos y vacíos que den espacio a las historias para respirar.

2.4 Un cementerio de imágenes: El ojo ingenuo de la tautología

Es inevitable al mirar los bloques negros de *Real Pictures* no pensar en las estructuras propias del arte Minimal. El propio Jaar admite la referencia en varios textos sobre su obra¹⁴ pero, ¿en qué sentido?

En *Lo que vemos, lo que nos mira*, Didi-Huberman reflexiona en torno a los escritos de Judd y Morris sobre el trabajo escultórico que realizan ambos artistas y las direcciones opuestas que tomaron las reflexiones teóricas de cada uno de ellos. “Lo que ves es lo que ves” y la especificidad formal que defiende Judd, choca de frente con los resultados de la experiencia del espectador en las obras de Morris:

Se había tratado de eliminar todo detalle, toda composición y toda “relación”; ahora nos encontramos frente a obras hechas de elementos que actúan unos sobre otros y sobre el espectador mismo, tejiendo así toda una red de relaciones. Se había tratado de eliminar toda ilusión, pero ahora nos vemos obligados a considerar estos objetos en la facticidad y la teatralidad de sus presentaciones diferenciales. Por último, y sobre todo, se había tratado de eliminar todo antropomorfismo: un paralelepípedo debía ser visto, específicamente, por lo que daba a ver. Ni de pie ni

13 Win Wenders, “El paisaje urbano” en *El acto de ver*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 123. Véase también: Wim Wenders, *La vérité des images*, Paris, L’Arche, 1992; Wim Wenders, *La logique des images*, Paris, L’Arche, 1990. Cabría preguntarse aquí sobre la relación de los agujeros de Wenders y la noción de intervalo de Deleuze. Véase: Gilles Deleuze, *La imagen-Tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.

14 Véase: Ruben Gallo, “Violencia e Imagen (...)”, op. cit.

acostado, sino simplemente paralelepípedos muy exactos y específicos, se mostraban súbitamente capaces de un poder relacional apto para hacer que los miráramos de pie, cayendo o acostados, incluso muertos¹⁵.

Cuando Jaar habla de *Real Pictures* como un “cementerio de Imágenes”, subraya la ingenuidad de una visión tautológica de la forma, donde ese “lo que ves es lo que ves” requiere de unos ojos ingenuos que pasen por alto las referencias directas al sarcófago de los paralelepípedos, es decir una mirada sin referencias visuales, donde la experiencia no condicione el resultado de lo que se ve. Esta mirada ingenua que quiere ser pura, heredera de Ruskin y Fry, adoptada por Greenberg y rechazada por Krauss,¹⁶ es reutilizada por Jaar al convertir sus paralelepípedos en soportes de las imágenes del genocidio ruandés. Jaar llena los paralelepípedos de referencia al mundo, donde imaginar a partir del cubo se convierte en la forma de visualizar más allá de la forma. “Los ojos llenos de escombros”¹⁷ que Fry quiere olvidar, son los ojos a los que Jaar apela, de forma que lo que se ve es mucho más de lo que se muestra.

En relación con esto, quisiera subrayar la historia de la pieza de Tony Smith, *The Black Box* (1962) que cuenta Didi-Huberman en el capítulo *La dialéctica de lo visual*:

Una noche, Tony Smith estaba charlando con su amigo E.C. Goossen cuando se puso a mirar fijamente, literalmente siderado, el despacho de su amigo. Sin embargo no había ninguna estrella, ningún astro brillante que mirar; únicamente una caja negra, un viejo fichero de madera pintado que debía estar allí desde siempre. Apenas visto, entonces, ese objeto insignificante, simple como un cubo de niño pero negro como un relicario privado, se había puesto a mirarlo (...).” Ya no podía dormir. Seguía viendo la caja negra”¹⁸.

15 George didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 39.

16 Sobre la relación entre el pensamiento de Ruskin, Fry y Greenberg, véase: Amparo Serrano del Haro, *Palabra y Pintura: la tradición crítica anglo-americana*, UNED ediciones, 2000. Véase también: Roger Fry, *Visión y Diseño*, Buenos Aires, Galatea Nueva Visión, 1959; Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997.

17 Roger Fry, *Visión y Diseño*, Buenos Aires, Galatea Nueva Visión, 1959. Véase cita anterior.

18 George Didi-Huberman, “La dialéctica de lo visual, o el juego del vaciamiento” en *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 58–59.

Finalmente Tony Smith llama a E.C. Goossen y le pide las medidas exactas del fichero negro. Poco tiempo después, el artista instalará en la parte de atrás de su casa un modelo del fichero cinco veces más grande. Lo que me resulta interesante para ligar con la instalación de Jaar es el comentario de la hija de Smith con respecto al trabajo que su padre acababa de realizar: —”Su hijita, a quien no había podido escapársele la importancia de la cosa, le preguntó qué era lo que había puesto tanto interés en esconder allí dentro”¹⁹.

¿Qué hay dentro de la caja? dice la espectadora de la obra de Smith, y si la caja está cerrada ¿qué hay dentro que yo no pueda ver? Esconder las fotografías en cajas y ponerlas fuera del alcance de la vista es una estrategia que no niega el ver, sino que lo hace posible²⁰ y tampoco niega la imagen sino que la hace visible:

El conceptualismo no es una estrategia intelectualista de frustración. Es la construcción de un dispositivo sensible que devuelve sus poderes a la atención²¹.

2.5 Lo que se pierde entre la experiencia y la representación: el *fuera de campo*

Me gustaría introducir aquí la importancia de la idea del *fuera de campo* en el *Proyecto Ruanda* y que en *Real Picture* es especialmente significativo. Para ello, voy a volver al momento en el que Jaar revela las fotografías que ha realizado en el país africano.

Cuando Jaar vuelve a Nueva York, decide no revelar las fotografías directamente y esperar hasta ser capaz de enfrentarse a ellas. Una vez que revela las imágenes, lo que se pierde entre lo vivido y lo representado le moverá a articular la estrategia de *Real Picture*. Así cuenta Jaar:

Al principio no quería verlas, tenía las imágenes grabadas en la mente. Pasé mucho tiempo sin verlas, las veía a diario en mis sueños, en mis pesadillas. Durante el día las veía. Cuando finalmente fueron retrocediendo en mi me-

19 George Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit., p. 59.

20 Véase: Miguel Angel Hernández-Navarro, *Archivo de Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas, Colección Arte público y fotografía, 2007.

21 Jacques Rancière, *El teatro de imágenes (...)*, op. cit., p. 80.

moria, no es que las olvidara pero se situaban un poco más atrás... empezaban a dejar espacio en mi cabeza para pensar en ellas (...).

Mandamos revelar las diapositivas en varias tandas de entre 15 y 20 rollos cada una. Tenía mucho miedo de que pudieran perderse o estropearse en el proceso de revelado.

Cuando recibí las fotografías, se crearon cortocircuitos en mi cabeza entre el recuerdo que yo tenía de ciertas imágenes y lo que las fotos contenían... Fue un proceso muy fascinante el volver a reencontrarme con las imágenes y descubrí de qué manera reflejaban la realidad que habíamos vivido en Ruanda²².

En un primer momento, el recuerdo de lo vivido en Ruanda arde en la memoria de Jaar y le impide enfrentarse con las fotografías. Poco a poco los recuerdos (las imágenes de lo vivido que se revuelven en la cabeza de Jaar) se van apagando, como dice el artista: "finalmente retrocedieron en mi memoria, no es que las olvidara, sino que se situaban más atrás y empezaban a dejar espacio en mi cabeza para pensar en ellas". Es entonces cuando Jaar pudo mirar las fotografías y, en este encuentro, entre lo que las fotos muestran y lo que recuerda de su experiencia, hay demasiadas cosas que se pierden. Este desfase entre lo vivido y lo representado es lo que he llamado el "fuera de campo" de las fotografías de Jaar en Ruanda. Pienso que el peso de este "fuera de campo" en su memoria es muy importante a la hora de entender la formalización de su experiencia:

Para mi, lo que era importante era aprehender todo lo que veía a mi alrededor, y hacerlo de la forma más metódica posible. En estas circunstancias, una "buena fotografía" es una imagen que se acerca lo más posible a la realidad. Pero la cámara nunca consigue grabar lo que ven tus ojos, o lo que sientes en un momento. La cámara siempre crea una nueva realidad. Siempre me ha interesado el desfase entre experiencia y lo que se puede aprehender fotográficamente. En el caso de Ruanda, el desfase era enorme, y la tragedia irrepresentable. Por eso era tan importante para mi hablar con la gente, grabar sus palabras, sus ideas, sus sentimientos. Descubrí que la verdad de la tragedia estaba en los sentimientos, en las palabras e ideas de esa gente y no en las imágenes²³.

22 Entrevista con Alfredo Jaar, Estudio del artista en Nueva York, junio de 2008.

23 Rubén Gallo, "Representation of violence/ Violence of representation. The limits of representation" en *Rev. Trans. Volumen 1/2*, 1997. p.57 (<http://alfredojaar.org/main.swf>).

La pregunta que parece mover la elaboración del dispositivo de *Real Pictures* es: ¿cómo mostrar parte de lo que he perdido? Jaar se sienta delante de las tres mil fotografías que tomó en Ruanda, selecciona ochenta y las lee en voz alta para nosotros, incorporando en esta lectura parte de esas “palabras, ideas, sentimientos” que, dice, contenían “la verdad de la tragedia” y que, sin embargo, se habían perdido en algún lugar entre la experiencia y su representación. Jaar incorpora a las fotografías la información que no podemos ver en ellas y que él sabe que perdemos, es decir, incorpora en la lectura de las fotografías el *fuera de campo*.

Si volvemos a la descripción de *Real Pictures* nos encontramos por ejemplo, con la lectura de la fotografía de Gutete Emerita. Jaar no solo nos cuenta lo que la fotografía reproduce, sino también la historia que Gutete le contó cuando se encontraron en Natarama:

Ntarama church, Nyamata, Rwanda
40 kilómetros al sur de Kigali.
Lunes, 29 de agosto, 1994

Gutete Emerita, 30 años, está de pie en frente de una iglesia. Vestida con ropa modesta y gastada, su pelo está escondido bajo un pañuelo de color rosa apagado. Ella estaba escuchando misa en la iglesia cuando empezó la masacre. Delante de sus ojos fueron asesinados con machetes su marido Tito Kahinamura (40), y sus dos hijos Muhoza (10) y Matirigari(7). De alguna manera ella consiguió escapar con su hija Marie Louise Unumararunga (12), y se escondieron en una ciénaga durante tres semanas, solo saliendo de noche en busca de algo que comer. Cuando habla de la pérdida de los miembros de su familia, Gutete hace gestos hacia los cuerpos dispersos por el suelo que se pudren bajo el sol africano.

En otro ejemplo, Jaar incorpora información acerca de la forma de distribución de alimentos en el campo de refugiados de Nyagazambu:

Nyagazambu Camp
48 kilómetros al este de Kigali, Rwanda
Viernes 26 de agosto, 1994.

Cuando los refugiados se registran en el campo, sus nombres se incluyen en una lista para la distribución de comida. Cada persona (incluyendo niños) recibe 4 kilogramos de arroz, 2 kilogramos de judías y un litro de aceite. Traen contenedor improvisados para recoger esta recompensa. Esta

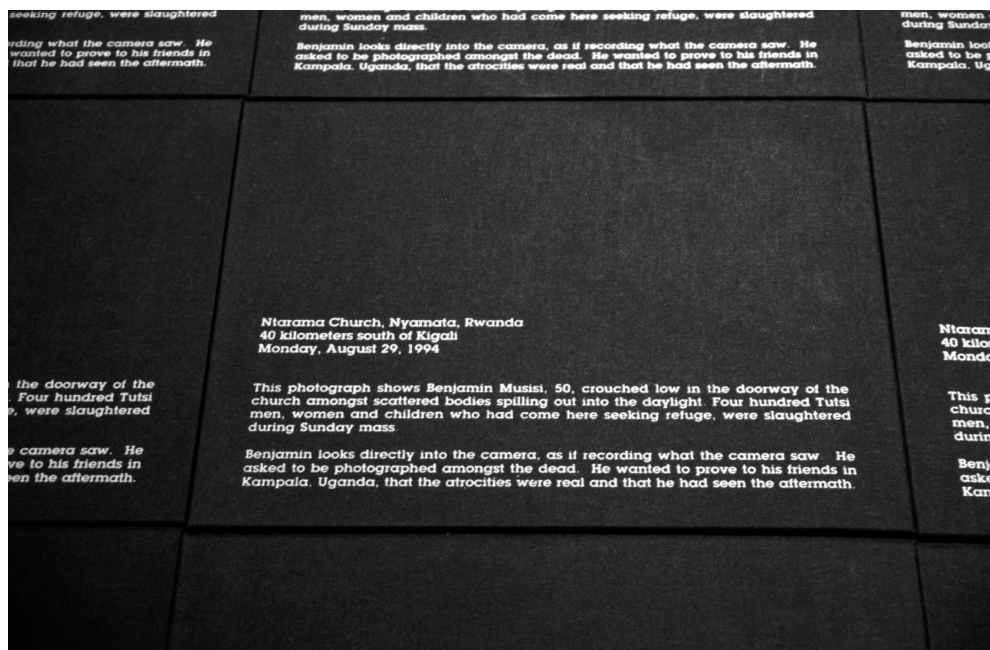
cantidad debe mantenerlos durante el mayor tiempo posible, ya que no se sabe cuando podrán recibir otra ración.

Esta fotografía muestra dos hombres sobre una enorme montaña de judías pintas, llenando grandes jarras que vuelcan en sacos de arpillera. La mujer que va a recibir el saco está mirando. En el fondo la multitud hace cola a lo largo del horizonte. Parecen impacientes, con las manos en las caderas. Es una larga espera.

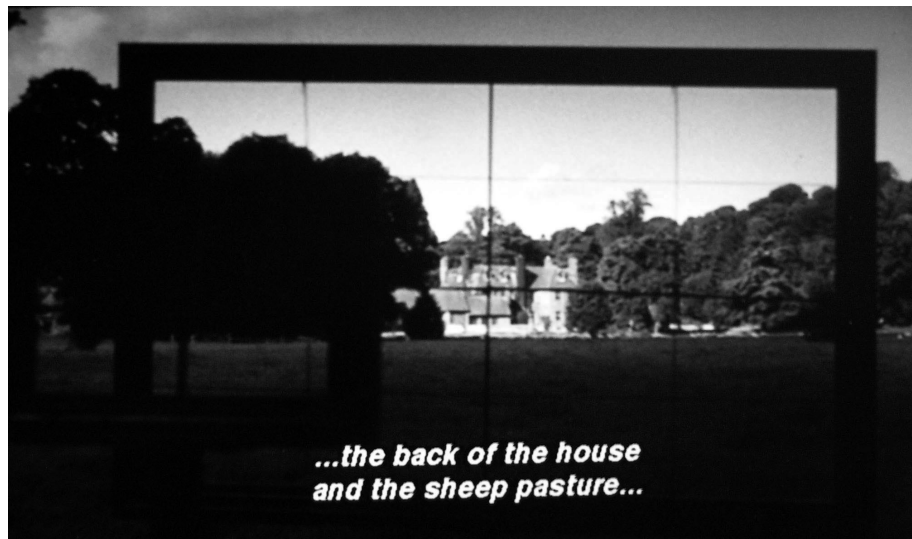
Lo que Jaar parece hacer en *Real Pictures* es dar un paso hacia atrás en su memoria. Una vez reveladas las fotografías que tomó en Ruanda, el artista realiza un viaje hacia atrás en el tiempo para situar cada foto en el contexto en el que fue tomada. De esta forma se da cuenta de la diferencia entre lo que la fotografía muestra y lo que se pierde en ella, es decir se hace consciente del peso del *fuera de campo* que necesita incorporar en la lectura de las fotos.

Esta superposición de planos (la fotografía dentro de su contexto) es, en mi opinión, muy parecida a la que realiza Peter Greenaway en la película *El Contrato del Dibujante* para mostrarnos las deficiencias de una mirada, la del dibujante, anclada en los límites del marco de sus propios dibujos en perspectiva.

Utilizaré el análisis de la película para mostrar mi tesis sobre *el fuera de campo*.



Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995



Peter Greenaway, *El contrato del dibujante*, 1982

2.5.a Dar un paso hacia atrás: *El contrato del Dibujante* de Peter Greenaway

El Contrato del Dibujante fue rodada en 1982 en Goombridge, Kent. Ambientada en la Inglaterra a finales del S.XVII, exactamente en el año 1694. La acción se desarrolla en un contexto barroco, donde conviven las referencias a la pintura tenebrista de George de La Tour y las composiciones simétricas y equilibradas del barroco clasicista de Poussin.

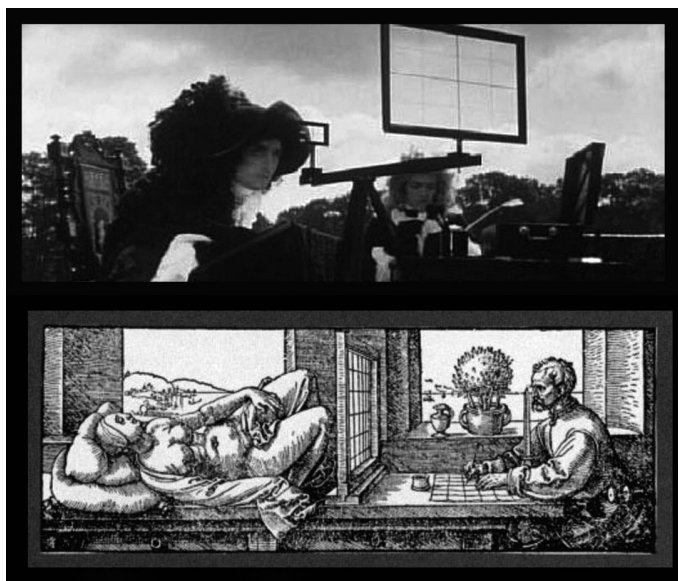
La trama de la película se desarrolla en torno al contrato que el dibujante, el Sr. Neville, establece con la Sra. Herbert y la Sra. Talmann, madre e hija respectivamente, para la realización de doce dibujos de la casa y las propiedades del Sr. Herbert, mientras este permanece ausente. El aparentemente succulento contrato, resulta ser una conspiración de ambas señoras para su propio beneficio, de forma que a lo largo de la película vemos cambiar la condición del dibujante que pasa de ser beneficiario a víctima.

El Sr Neville comienza los doce dibujos de la casa y para ello establece un rígido horario en el que a lo largo del día se va moviendo de una posición a otra para trabajar sobre diferentes perspectivas. Las órdenes del dibujante son claras y tajantes: durante el tiempo en el que está dibujando, nada debe moverse, no se encenderán las chimeneas, no se arreglarán los caminos, etc. El dibujante trata, de esta manera, de detener el tiempo para hacer una instantánea con sus dibujos, obviando absolutamente todo lo que pasa más allá del marco. En este sentido, encuadrar y representar una imagen es hacerla visible, pero representar

sería como dice Barthes “la soberanía del acto de recortar”²⁴, donde todo recorte implica una selección y toda selección una exclusión.

Aunque parezca evidente el juego entre lo visible y lo invisible que se establece en toda representación, Greenaway acentúa en la película este juego de omisión/ intrusión para articular la trama y poner en evidencia las deficiencias de la mirada del dibujante. Para ello hace uso de la diferencia que estableció André Bazin entre el encuadre pictórico o “centrípeto”²⁵, en el que lo que hay que ver ocurre dentro de los límites del marco, y el encuadre cinematográfico o “centrífugo”, que deja suponer que la historia se sigue desarrollando más allá de sus límites, es decir fuera de campo. En *El contrato del dibujante*, Peter Greenaway presenta ambos encuadres:

Por un lado tenemos el encuadre pictórico establecido por Neville para la realización de los doce dibujos del contrato. El dibujante delimita el campo a representar a través de su aparato de medición:

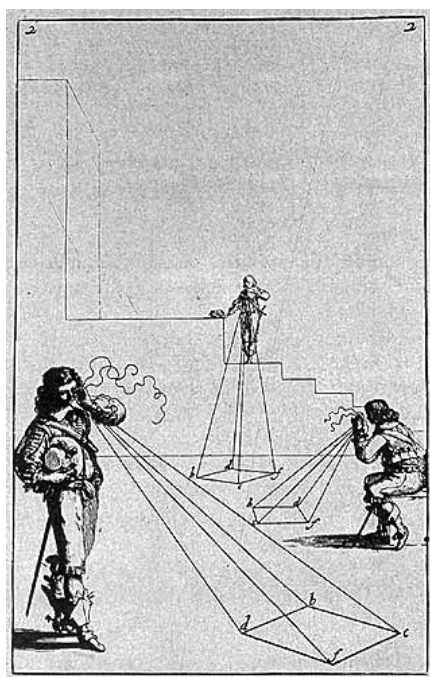


Fotograma de *El Contrato del dibujante*(1982) y grabado de Durero(1538)

-
- 24 Roland Barthes, “Diderot, Brecht, Eisenstein” en *Lo obvio y lo Obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 94.
- 25 (...) De aquí es de donde parte Bazin en su famoso *Peinture et cinéma* de 1951. Verificando que el cineasta, mediante sus diversas intervenciones, ha “abierto” el espacio de los cuadros —lo ha dotado de un exterior imaginable, de un fuera de campo—, Bazin extiende esta observación a una caracterización, celebre ya, del marco fílmico y del marco pictórico en general. Jacques Aumont “De un marco al otro: el borde y la distancia” en *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Piados, 1997, p. 81.

Neville se convierte de esta forma en la encarnación de una de esas figuras llamadas *Perspecteurs*: pintor barroco de corte clasicista. El dibujante no sólo viste de la misma forma e imita la pose de las figuras de Abraham Bosse, sino que, además, retoma una manera de entender la visión basada en la proyección de un triángulo cuyo ángulo superior nace de uno de los ojos del observador y la base del triángulo delimita el espacio abarcado por ese ojo. El aparato de medición con el que Neville parcela el espacio para la construcción de los dibujos, es una clara referencia al velo o malla de hilos ilustrada por Durero en varios de sus grabados. Estos a su vez aluden a las teorías de Alberti para la representación de la realidad en un espacio bidimensional. Neville sería por tanto heredero del ojo propio del perspectivismo cartesiano:

Ese ojo es excepcional, más que los dos de la visión binocular corriente. Fue concebido a modo de un ojo solitario que observa la escena representada frente a él a través de una mirilla. Se entendía que, además, ese ojo era estático, no parpadeante, y más fijo que dinámico(...) ²⁶



Abraham Bosse, *Les Perspecteurs*, 1648



Peter Greenaway *El Contrato del dibujante*, 1982

26 Martin Jay, "Regímenes escópicos de la Modernidad" en *Trompe la mémoire*, Fundación Seoane, A Coruña, 2003, p. 34.



Uno de los dibujos del dibujante en *El contrato del dibujante* de Greenaway.

¿Qué sucede entonces cuando Neville mira? Antes de sentarse a dibujar, Neville elige el marco adecuado y ordena que nada ni nadie intercedan o modifiquen ese espacio. De esta forma trata de ejercer un control racional sobre el entorno, en un intento de suspender el transcurrir del tiempo, ignorando las continuas transformaciones que éste ejerce sobre el espacio. A pesar de que la conspiración contra el dibujante va dejando un rastro visible en el espacio: unas botas de montar a caballo abandonadas, una camisa enredada en un arbusto... el dibujante las ignora, e incluso cuando las huellas aparecen dentro del propio marco del dibujo, Neville las incorpora sin darles ninguna importancia, como si transcribiera lo que ve sin pensar en la historia que le cuentan los objetos. El dibujante, al introducir todos los elementos sobre el papel en un mismo nivel de importancia, neutraliza el significado narrativo de lo que representa. Así, dice Neville en la película: “Intento de manera constante no distorsionar ni encubrir”.

Los encuadres elegidos por el dibujante hacen referencia al definido por Diderot como *Tableau*; “El lienzo encierra todo el espacio y no hay nada más allá”, escribió Diderot en *Pensées Détachées*, y que, de nuevo Barthes, define como: “un simple recorte, de bordes netos, irreversibles, incorruptibles, que hunde en la nada todo lo que le rodea, innominado, y eleva a la esencia, a la luz, a la vista, todo lo que entra en su campo”²⁷. Siendo precisamente ese “hundir en la nada todo lo que le rodea” lo que llevará al señor Neville a no

27 Roland Barthes, “Diderot, Brecht, Eisenstein (...)”, op. cit., p. 94.

darse cuenta de la trama que hay en su contra. Jean-Louis Déotte en su texto *Greenaway: El testigo artificial*, reconoce la incapacidad de Greenaway de nombrar, de articular palabras que le permitan construir una historia entre sus dibujos, como una de las cegueras del dibujante:

Neville inmovilizado por los límites del dispositivo de perspectiva, tienen que cegarse para dibujar: ceguera o condición de ver. Es también aquella de quien no sabe articular puntos de vistas, encadenar consecuencias, es decir, de quien está tan inmovilizado por las obligaciones del dispositivo del aparato que no sabe frasear, que no sabe nombrar sino dibujar, por lo que no sabe intrigar ni contratar, lo que pagará con su propia ceguera y al final con su propia vida²⁸.

Neville no sabe frasear, lo que hace imposible la narración y por tanto hace imposible el testimonio: “la paradoja es esta: Neville ha visto todo y grabado todo, pero no puede dar testimonio sobre nada”²⁹.

Por otro lado, Greenaway hace uso de un segundo encuadre, definido por Bazin como cinematográfico, y que funciona como contenedor del primero:



Fotograma de *El Contrato del dibujante* de Greenaway, 1982

28 Jean-Louis Déotte, “Greenaway: Le Témoin artificieux” en *L'Epoque des appareils*, Paris, Lignes manifestes, 2004, p. 150.

29 Jean-Louis Déotte, *Greenaway: Le Témoin (...)*, op. cit., p. 157.

Al introducir en el plano cinematográfico el plano pictórico, se hace visible el fuera de campo del plano pictórico, es decir, lo que se pierde entre uno y otro. De forma que asistimos a la escena en la que, más allá de los límites del plano pictórico, la acción continua, el tiempo transcurre y modifica el espacio: las frutas caen de los árboles, la luz inunda y cambia el aspecto de la escena, las ovejas desbordan el marco... El orden que trata de establecer el dibujante en sus dibujos es quebrado una y otra vez por la acción de aquello que permanece fuera del cuadro pictórico. Bajo mi punto de vista esta es la idea de “dar un paso hacia atrás” donde coinciden la acción de Jaar en *Real Pictures*, al introducir el fuera de campo en la descripción de sus fotografías y la de Greenaway al superponer los dos tipos de planos. Así dice Déotte:

Hay una aparente superioridad del cine sobre el dibujo en perspectiva: es la posibilidad de un ir y venir entre el lugar que ocupa el dibujante— por lo que soy el sujeto ideal, aquel que sabe donde está, ahí donde la obra ha estado según parece realizada— y el lugar del espectador, del crítico, ese lugar que puedo tomar al separarme, al echarme hacia atrás en relación al dispositivo mismo de perspectiva, cuando lo encuadro dentro de lo que le rodea. Puedo por tanto en este movimiento hacia atrás que lleva a cabo la cámara, dejar de identificarme con el artista y revelar los límites del sistema, sin poder salirme de él totalmente, pues la cámara se queda fundamentalmente anclada en el mismo suelo que refleja: es otro dispositivo de proyección ³⁰.

Al dar un paso hacia atrás y superponer los dos encuadres, Greenaway deja una huella de la diferencia entre lo visible (lo que el marco del dibujo encierra) y lo invisible (el fuera de campo):

Esta diferencia entre lo visible y lo invisible que no es ni lo uno ni lo otro, sino el juego entre lo uno y lo otro, juego del dibujo y aquí de la cámara, deja una huella (cinematográfica).

La huella como diferencia o como devenir, como pasaje. Eso que los modernos no podían agarrar (o si acaso en los márgenes) y que nosotros somos capaces de aprehender, es el registro de la diferencia³¹.

30 Ibid., p. 148.

31 Ibid., p. 150.

Es precisamente esta diferencia la que marca también Jaar en su juego de lo visible y lo invisible en *Real Pictures*, al igual que Anselmo en su bloque *visibile*.



Giovanni Anselmo, *Invisibile*, 1971–73

Greenaway, *El Contrato del dibujante*, 1982

Pero el Sr. Neville es incapaz de apreciar esta huella, otra vez encerrado en los límites del marco pictórico. Según Jean–Louis Déotte, sería otra de las cegueras del dibujante: además de ser ciego, como hemos visto más arriba, a la diferencia entre mostrar y nombrar, al no ser capaz de frasear, Neville es ciego a la diferencia entre lo visible y lo invisible.

Lo que se muestra se ha impuesto a lo visible (...). El sujeto ha ganado la certitud de la reversibilidad de lugares, el punto del sujeto (o punto de fuga) en el dispositivo del aparato de perspectiva siendo entendido como proyección del punto de vista. Lo que pierde en este golpe de fuerzas, es lo que está obturado, fuera de campo: la diferencia visual, la figural, la lateralidad, la confusión de límites. Lo que gana, es tener el campo de la experiencia en una sola vista, base de la metafísica de la certitud y de la ciencia galileana, verdadero destino de los modernos (...). La ceguera del dibujante es la ceguera de la elección de la temporalidad del instante, y por tanto la elección del “yo” como único punto de vista: “esta ciego por la elección de un punto de vista que se impone (...). Queda sumiso a la doctrina de la certitud, a la definición de la verdad como evidencia

que es la filosofía de la perspectiva, de la rejilla, sin la cual no podrá mostrar el mundo en sus dibujos³².

Jaar da como Greenaway un paso hacia atrás y lee en voz alta la diferencia entre el encuadre de su fotografía y el contexto en el que fue tomada. Como hemos visto más arriba, la diferencia es lo que la fotografía, entendida como instante, no pudo retener: “las palabras, las ideas, los sentimientos...” A diferencia de Neville, Jaar sí ve la diferencia y articula las palabras para dar testimonio de lo que vió. Sin embargo, Jaar a diferencia de Greenaway, no hace visible ambos planos para revelar su diferencia, sino que únicamente nos muestra la diferencia, la huella. ¿Por qué? Pienso que entre el trabajo de Greenaway y el de Jaar hay al menos una cosa que distingue estas diferencias, y es que en la obra de Jaar, la diferencia entre lo visible y lo invisible duele.

En *La Cámara Lúcida*, Roland Barthes tampoco nos muestra la foto de su madre, esa que para él tiene tanto valor, esa en la que su madre está en el invernadero con cinco años junto a su hermano de siete. Sin embargo la describe para nosotros, aunque obviando casi todo lo que la imagen reproduce y haciendo visible lo que la imagen muestra para él, porque el autor atiende a lo que a él le punza.

“Solo una imagen justa” dirá Barthes haciendo referencia a las palabras de Godard, una imagen en la que reconoce a su madre, su esencia, su gesto. Pero la imagen no se nos muestra, porque la llaga abierta por la foto en el corazón de Barthes nunca llegará a tocarnos a nosotros. Barthes deja la foto en algún lugar privado, lejos de la mirada de cualquiera. La foto conserva su fuerza en el contexto en el que es observada: quizá en el cajón de una mesilla o cerca de la cama. Barthes acudiría a ella cuando necesite avivar esa llaga, pues el tiempo “solo elimina la expresión de la pérdida, es decir no lloro, nada más”.

Al igual que Barthes, Jaar construye sus estructuras para *Real Picture* no de cajas, sino de cajones que contienen las imágenes que a él le punzan, que le duelen y que sabe no tocarán al espectador como a él le tocan.

La imagen creada por el artista es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, aunque también de aquellos tiempos suplementarios—fatalmente anacrónicos, heterogéneos— que ella no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras.

32 Jean-louis Déotte, *Greenaway: Le Témoin Artificieux*, op. cit. pp. 153–154

Pues en este sentido la imagen quema (...) quema por el dolor del que ha surgido y que ella a su vez produce a quien se tome el tiempo de involucrarse. Finalmente la imagen quema por la memoria, es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el pesar de todo.³³

Y es precisamente “soplar la ceniza” lo que hacen los espectadores de *Real Pictures* cuando leen en voz baja los textos de las fotografías de Jaar:

Para saberlo, para sentirlo, sin embargo, es preciso atreverse: aproximar el rostro a la ceniza y soplar suavemente para que la brasa, bajo ella, vuelva a emitir su calor, su luminosidad, su peligro. Como si de la imagen gris se elevara una voz: ¿acaso no ves que estoy ardiendo?³⁴

Jaar hace de la mirada de los espectadores de *Real Pictures* una especie de “aliento” para hacer aparecer las historias de los mismos. De la misma manera que en la instalación de Oscar Muñoz, *Aliento*, presentada el año 1996 en la V edición de la bienal de Bogotá. Esta obra está compuesta por varios discos de espejos, el espectador debe aproximarse a ellos para posar su aliento sobre el disco. De esta forma, se nubla el reflejo del espectador y aparece la imagen de un desaparecido colombiano. Tanto el dispositivo de Jaar como el de Oscar Muñoz requieren del aliento del espectador para activar su funcionamiento y avivar la llama de la imagen: hacer visible la diferencia entre lo visible y lo invisible.



Oscar Muñoz, *Aliento*, 1996

33 Véase George Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

34 Didi Huberman, *La emoción no dice yo (...)*, op. cit., p. 52.

2.6 Análisis de *Slide+ Sound Piece*, (1995)

Al mismo tiempo que tiene lugar *Real Pictures*, le piden a Jaar que acompañe la exposición con una conferencia diaporama, ¿qué tipo de conferencia diaporama se podría llevar a cabo en torno a una exposición que no muestra ninguna fotografía? Jaar desarrolla entonces *Slide + Sound Piece* (1995). Siguiendo la descripción que hace David Levi-Strauss en el catálogo de *Hágase la luz*, Jaar empieza su conferencia con un silencio y palabras proyectadas sobre una pantalla. Las palabras están escritas a mano, blancas sobre fondo negro. Hay una dedicatoria a una de las supervivientes del genocidio Caritas, cuya historia ya leímos en *Real Pictures* y cuyo rostro será el centro de otra instalación llamada *Epilogue*³⁵. La dedicatoria esta seguida de una cita del escritor africano Chinua Achebe:

Para Caritas

El arte es el esfuerzo constante del ser humano para crearse una realidad diferente a la que le viene dada.

Sobre la pantalla en negro se suceden diferentes citas de escritores africanos, fragmentos de noticias aparecidas en los periódicos y una cronología del genocidio siguiendo las comunicaciones realizadas por la prensa en 1994.

The New York Times, 15 de abril de 1994: la desintegración de Ruanda en el caos y la anarquía ha dado lugar a expresiones de horror y solidaridad por parte de la comunidad internacional.

1 de agosto de 1994:

La revista *Newsweek* dedica por primera vez una portada a la tragedia.

Dice: Infierno en la tierra.

Las proyecciones terminan con esta frase:

La vida es como una cebolla, le vas quitando capas y a veces lloras

35 Esta instalación consistía en una pantalla en blanco en la que, poco a poco, aparecía el rostro de Caritas para volver a desvanecerse en un fundido en blanco. Véase: Debra Bricker Balken, *El lamento de las imágenes*, op. cit.

Y un epílogo de E.M. Cioran:

Me seducen las distancias lejanas, el inmenso vacío que proyecto sobre el mundo. Crece en mi una sensación de vaciedad; se infiltra en mi cuerpo como un fluido ligero e impalpable. En su avance, como una dilación hasta el infinito, siento la presencia misteriosa de los sentimientos más contradictorios que ha acogido jamás el alma humana. Soy feliz e infeliz a la vez. Estoy exaltado y deprimido, desbordado por el placer y la desesperación en la más contradictoria de las armonías. Estoy tan alegre y tan triste que en mis lágrimas se reflejan el cielo y la tierra al mismo tiempo. Aunque sea solamente por la alegría de mi tristeza, querría que no hubiera más muerte en esta Tierra³⁶

En esta conferencia diaporama, Jaar parece volver a subrayar la necesidad de incluir la información que queda fuera de las fotografías, como una forma de elegir más de un punto de vista a la hora de mirar. Aquí no se trata de leer en alto sus imágenes e incluir parte de la información que se pierde, sino que Jaar incluye fragmentos de las noticias de la prensa que en 1994 había utilizado para mirar Ruanda a distancia. En *Slide+ Sound Piece*, se construye el espacio necesario para leer entre líneas. Espacio que el artista va rellenando con la proyección de citas de escritores y poetas en las que se apoya para traducir lo que lee en la prensa. Jaar parece seguir aquí el consejo de una frases de Wiliam Carlos Williams, que el artista repite una y otra vez cuando habla de su trabajo, y que es, de hecho, la cabecera de su página web:

It is difficult to get the news from poems yet men die miserably every day for lack of what is found there (Es difícil encontrar noticias dentro de los poemas sin embargo los hombres mueren miserablemente cada día por no encontrar en ellos lo que buscan).

36 Este fragmento de Ciorán será el centro de otra instalación del *Proyecto Ruanda* llamada: *Espacio de Meditación* (1998). Esta instalación consistió en la reproducción de este texto en la pared de una sala vacía con unos colchones en el centro que invitaban a los espectadores a quedarse un rato en el espacio. Periódicamente unos aparatos emanaban el olor de té o de café, en la segunda versión de la instalación, ambos productos básicos de producción ruandesa.

3 LA PUESTA EN ESCENA DE LA MIRADA

En el *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar, el “deseo de dar a ver”, supone el desarrollo de continuas estrategias de representación. La *puesta en escena de la mirada* hace referencia, como hemos visto, a la formalización de estas estrategias en dispositivos que generan forma de ver:

Pienso que la puesta en escena es fundamental. Esta puesta en escena es el contexto que me permite presentar mi información de una forma que seduzca. No me da miedo la seducción. Esta teatralidad está diseñada por mí como una forma de seducir al espectador. La utilizo como un elemento más a la hora de atraer al espectador hacia mi trabajo. Porque generalmente trabajo con información que la mayoría de nosotros preferiría obviar, necesito buscar formas para que se atienda lo que quiero contar. Si lo presentara de una forma menos seductora, mucha gente ni siquiera se acercaría. Este es el motivo por el cual invento estrategias para seducirte primero de forma que pueda comunicarme contigo³⁷.

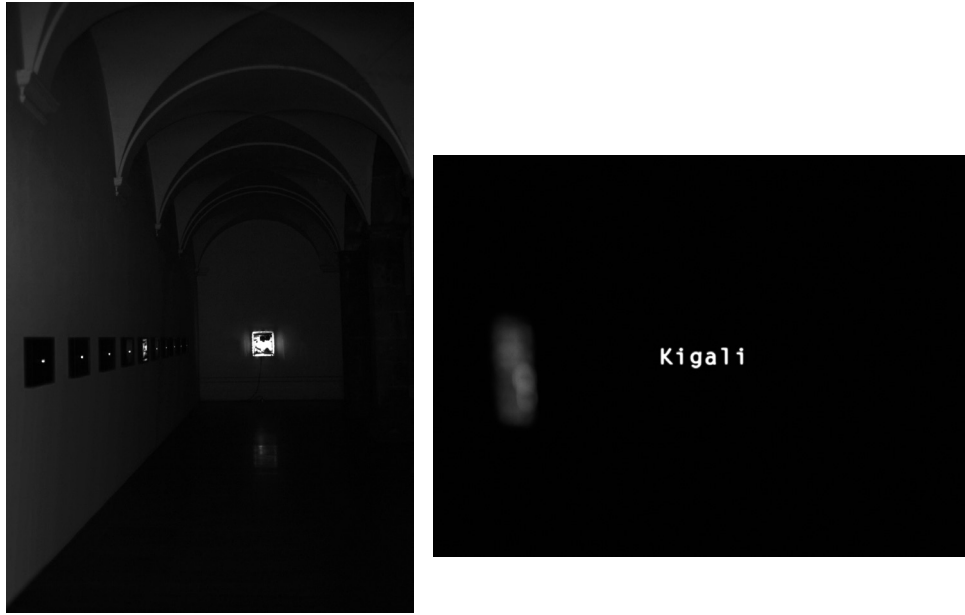
La seducción formal en la obra de Jaar es una estrategia para hacerse con la atención del espectador, de la misma manera que el estilo documental o despreocupado de algunos documentales, es una elección de forma no un fin en sí mismo. Esta forma de seducción presente en las estrategias de Jaar, tiene, como veremos a continuación, una función concreta: dar a ver las historias que rodean las imágenes.

3.1 *Hágase la luz* de Alfredo Jaar, 1995

En junio de 1995, Alfredo Jaar presenta la instalación *Hágase la luz* en Printemps de Cahors, Francia. La intervención consta de dos partes:

La primera parte son diez cajas de luz cubiertas por un soporte negro. A la altura de los ojos se ha sustraído los nombres de varias ciudades ruandesas: Kigali, Cyangugu, Amahoro, Rukara, Shangi, Mibirizi, Cyahinda, Kibungo, Butare y Gikongoro.

37 Wolfgang Brückle y Rachel Mader, "Alfredo Jaar, una conversación con Wolfgang Brückle y Rachel Mader" en *Rev. Camera Austria* n° 86, 2004, p. 46.



Alfredo Jaar, *Hágase la luz*, 1995

La luz es la tinta con la que están escritos los nombres de estas ciudades, de la misma forma que la luz es la materia prima de la fotografía. El título de la pieza hace referencia a las palabras de Dios en el *Libro del Génesis* del *Antiguo Testamento*:

1:1 – Al principio Dios creó el cielo y la tierra.

1:2 – Y la tierra no tenía forma y estaba vacía, y la oscuridad cubrió las profundidad. Y el espíritu de Dios se desplazó sobre las aguas.

1:3 – Y Dios dijo, Hágase la luz,; y la luz se hizo.

1:4 – Y Dios vio la luz que era buena: y Dios dividió la luz de la oscuridad.

Me gustaría tan solo señalar que, como cuenta Philip Gouernitch³⁸, Ruanda es uno de los países más católicos de África. La Iglesia llevó a cabo ahí su propia conquista del territorio. Se dice que Dios va a visitar otros lugares durante el día pero que vuelve siempre a dormir a Ruanda. Sin embargo, también se cuenta que durante los meses que duró el genocidio, Dios abandonó a los ruandeses: “¿dónde

38 Véase: Philip Gouernitch, *We wish to Inform You that your family will be killed with our family. Stories from Ruanda*, London, Picador, 2000. (Edición español: *Queremos informarle de que mañana seremos asesinados junto a nuestras familias*, Madrid, Debate, 2009) Véase también la lectura de la obra que hace Vinceç Altaio, “Land of the Avenging Angel” en *Let there be light*, Barcelona, Actar, 1998.

estaba el dios de Ruanda?” se pregunta en *Ruanda94* los miembros de Groupov.

Aunque las referencias a la Biblia en relación al genocidio de Ruanda, no deben leerse de una manera inocente debido al papel que jugó la Iglesia Católica en el genocidio³⁹, pienso que el título de esta instalación de Jaar está relacionado con el hecho de iluminar, de dar luz, encender o subrayar en la oscuridad el nombre de diez ciudades que difícilmente podrían ser situadas en un mapa. Ciudades en las que murieron asesinadas miles de personas: iluminar es subrayar, es llamar la atención hacia la necesidad de hacer visible, es encuadrar, es señalar.

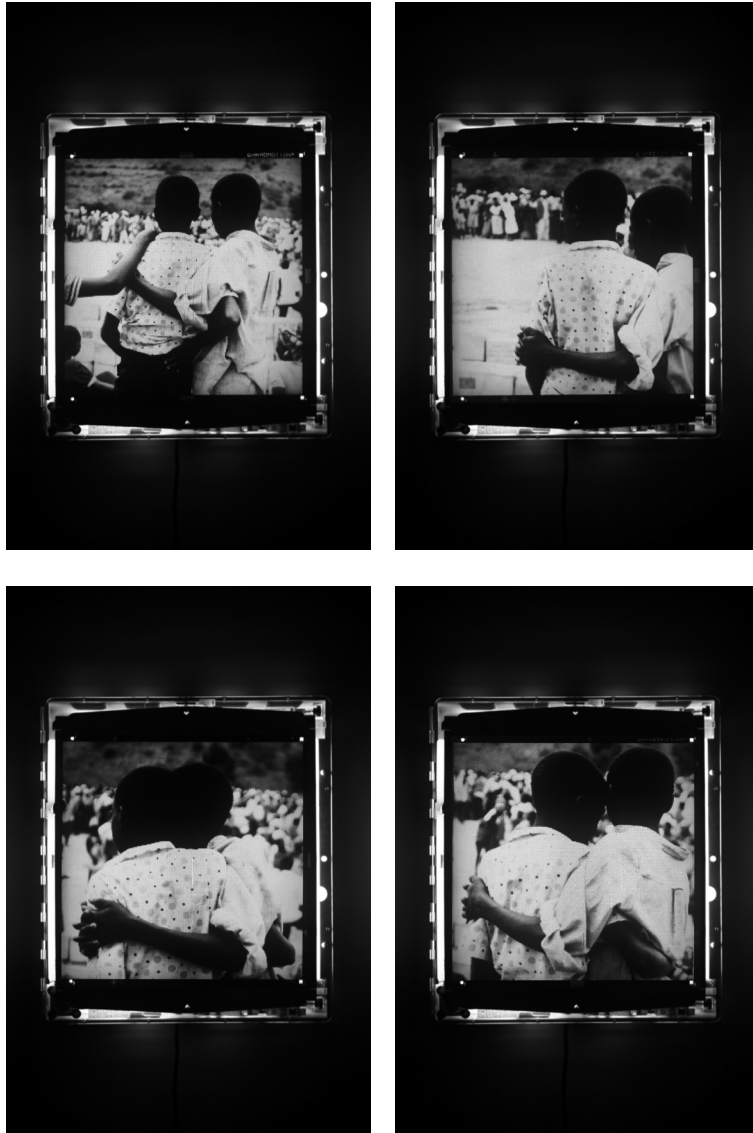
Antes de pasar a describir la segunda parte de *Hágase la luz*, me gustaría tan solo hacer una breve referencia a otra instalación en la que Jaar vuelve a insistir en la importancia de nombrar y dar visibilidad a estas ciudades. En el año 2000 realiza *Signs of Light*. Este trabajo formó parte de la “Fiesta de las luces” de Lyon. Los nombres de las ciudades fueron proyectados durante tres noches sobre la fachada del Hotel de Ville. Cada nombre permanecía visible durante 10 segundos. Jaar, a lo largo del *Proyecto Ruanda*, repite los mismos nombres, las mismas historias pero construyendo contextos diferentes para darlas a ver.



Alfredo Jaar, *Signs of Light*, 2000

39 Sobre el papel de la Iglesia en el genocidio, véase: Christian Terran, *L'honneur perdu de l'Eglise, Les Dossier de Golias*, Villeurbanne, 1999. Hugh Mc Cullum *Dieu était-il au Rwanda? La faillite des Eglises*, L'Harmattan, Paris, 1996. Véase también: Justin Kalibwami *Le catholicisme et la société rwandaise 1990–1962*, Editions Présence Africaine, Paris, 1992.

La segunda parte de *Hágase la luz* consiste en una pantalla de luz en la que se lleva a cabo el montaje de cuatro imágenes que muestran el abrazo de dos niños en un campo de refugiados.



Alfredo Jaar, *Hágase la luz*, 1995

La acción está cortada en cuatro instantáneas, la diferencia entre las cuatro imágenes es mínima: los niños apenas se mueven, es un gesto en cuatro tiempos, quince segundos para cada imagen. El montaje trata de suspender las fotografías frente a nosotros el tiempo necesario para subrayar la importancia

de su significado a partir de la amenaza de su desaparición⁴⁰. La caja de luz se convierte aquí en pantalla de cine. No basta el instante de una fotografía para darla a ver. Jaar solo accede a mostrar la fotografía cuando la convierte en una secuencia y apoyado en el tiempo de exposición, puede controlar la forma de sostener la imagen frente a los ojos del espectador. Sustraer la imagen a nuestra mirada dota de peso a las fotografías que no nos da tiempo a consumir⁴¹, porque apenas comenzamos a mirirlas ya las echamos de menos. La sustracción de la imagen hace consciente al espectador de su propia acción de mirar, es una llamada de atención: ¿no ves que estás mirando?

La introducción del tiempo de exposición de las fotografías es el recurso que encuentra Jaar para poder mostrar sus imágenes: del tiempo congelado de la fotografía a la necesidad de narrar una historia ¿Qué historia nos cuenta Jaar? Lo que vemos en la secuencia de fotografías es el abrazo de dos niños que permanecen de espaldas a la cámara. ¿Por qué precisamente esta imagen? Jaar dice sobre estas fotografías:

En *Hágase la luz*, se ve una secuencia de tres chicos que miran algo que está fuera de escena y poco a poco se tocan y terminan abrazados en la cuarta imagen. Yo fui testigo de esa escena y me conmovió. La secuencia completa dura un minuto. Tuve una suerte increíble porque yo les estaba fotografiando y empezaron a moverse... Esas cosas que ocurren y ellos no se daban cuenta que yo les estaba fotografiando con una lente zoom... Observando esa escena en

40 Véase: Miguel Angel Hernández-Navarro, *El archivo Escotómico de la Modernidad*, Ayuntamiento de Alcobendas, Colección Arte público y fotografía, Madrid, 2007: “ Para decirlo pronto, la tesis de este trabajo es que el archivo escópico de la Modernidad—la condición de posibilidad de lo visible—está constituido por una crisis en la verdad de lo visible: la toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver, y que las cosas que vemos no son de fiar. Se trata de la presencia de un escotoma— de ahí el término ‘escotómico’—un punto ciego de la visión, algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprensible. Ante dicha crisis en la episteme escópica, es posible identificar al menos dos modos básicos de reacción: la ocultación de fallas al ojo para poder dominarlo; o la puesta en evidencia de estas para hacerlo consciente de su insuficiencia”. Véase: Rafael Sánchez-Mateos Paniagua, *Dolor, distancia y suspensión de lo Real*, op. cit., p. 16: “ La prueba de fuego por lo tanto de la contra—visualidad no es la desaparición definitiva de lo visual—lo contra—visual no es escoplasta—sino la renovación de sus dominios, la precipitación de una alternativa a la norma hegemónica en términos de una valoración distinta de aquello que lo visual habría de ser”.

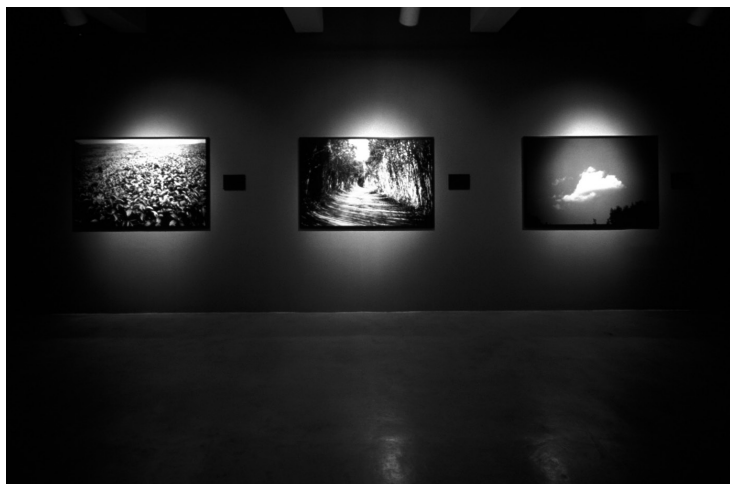
41 Lo que caracteriza a las llamadas sociedades avanzadas, afirma Barthes, es que consumen imágenes(...) y nosotros las traducimos en nuestra conciencia ordinaria evitando la impresión de hastío, como si la imagen universalizada produjese un mundo que carece de diferencia (indiferente)” Roland Barthes, *Cámara lúcida* (...), op. cit.

su simplicidad reflejaba de una manera tan pura la reacción precisa, sensible a lo que estaba ocurriendo. Me parecía el modelo de cómo teníamos que haber reaccionado como Comunidad Internacional. Ellos miran, expresan el dolor y finalmente se abrazan; expresan solidaridad, amor, dolor todo aquello que la comunidad internacional no expresó. Me parecía que precisamente el lenguaje corporal de estos chicos decía más que cualquier otra cosa. Para detener al espectador frente a este gesto, corté la secuencia en cuatro partes de quince segundos cada una. Era una forma de pedirle al espectador que se quedara conmigo: vea, observe... El tiempo intensifica la distancia entre la imagen y lo que esta ocurriendo allá fuera y que nadie puede ver⁴².

Lo que nos muestra Jaar es un gesto mínimo: un abrazo en cuatro tiempos. De nuevo aquí se aleja de la imagen tomada por la prensa y dirige su cámara hacia un gesto que, de otra forma, hubiera pasado inadvertido. Jaar muestra el contraplano a las escenas terribles repetidas por la prensa una y otra vez: “se ve una secuencia de tres chicos que miran algo que está fuera de escena”, dice Jaar.

3.2 Imágenes que tiemblan: *Campo, camino, nube* (1997)

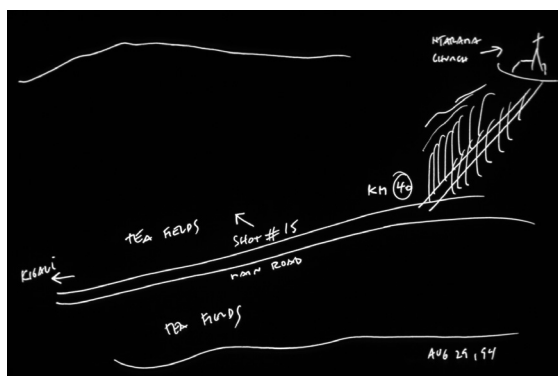
A propósito de esta idea de subrayar el lugar donde Jaar dirige la cámara de fotos, me gustaría traer aquí otras instalaciones del *Proyecto Ruanda* del artista: *Campo, camino, nube* (1997):



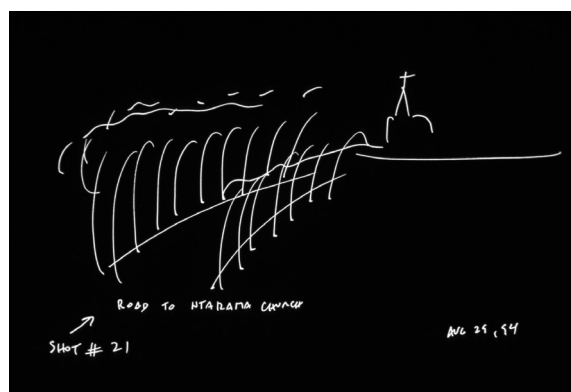
Alfredo Jaar, *Campo, camino, nube*, 1997

42 Entrevista en el estudio de Alfredo Jaar, New York, junio del 2008.

Esta instalación presenta tres imágenes sobre el genocidio de Ruanda que llaman la atención porque no encajan con aquello que esperamos ver. Un campo de té, un camino y un nube en el cielo. Tres imágenes que, en un principio, pueden leerse como imágenes distraídas, fuera del foco de atención: ¿Dónde están los muertos? ¿Está Jaar volviendo la cabeza, mirando hacia otro lado? Estas fotografías son fáciles de ver, pero como en la mayoría de las estrategias de Jaar, hay un “revés” de las imágenes. Estamos de nuevo frente a una especie de “traumatropo”, como en el caso de *Signs of life* (1994)⁴³. Al acercarnos a una de las tres fotografías nos encontramos con una segunda imagen que resulta ser la “imagen–golpe”: la imagen que como un golpe nos muestra el por qué de la aparente distracción de las fotos de Jaar. Junto a cada uno de las tres imágenes el artista ha colocado un pequeño croquis, dibujado en blanco sobre fondo negro, de los lugares en los que fueron tomadas las tres fotografías.

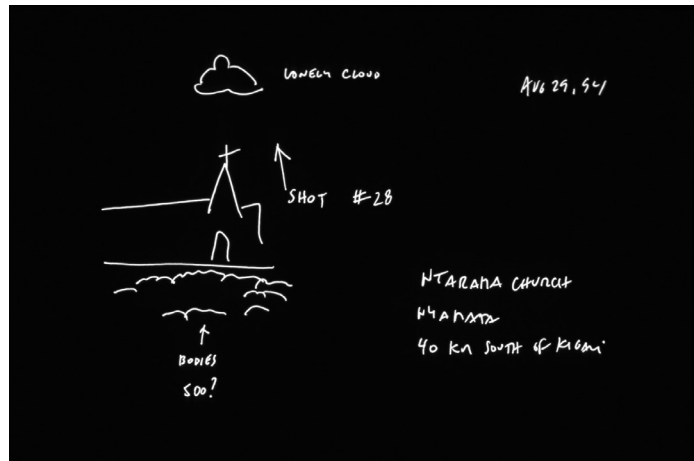


A la derecha de la fotografía Jaar coloca un croquis del lugar donde fue tomada la imagen el 25 de agosto de 1994: los campos de té están situados a ambos lados de la carretera que une Kigali con la iglesia de Natarama (km 40).



Junto a la fotografía del camino, Jaar presenta otro esquema que como un zoom en el interior del primer croquis, nos sitúa en el camino de tierra que une el desvío de la carretera de Kigali con la iglesia de Natarama.

43 Véase en Libro Segundo, pag.29: Las dos caras de la imagen, *Signs of Lives*, 1994



La tercera fotografía muestra una nube en el cielo azul. El croquis nos sitúa frente a la iglesia de Natarama. Una flecha señala unas Líneas dibujadas frente a la iglesia de Natarama. Jaar escribe: *huesos 500?*.

Jaar vuelve a dar un revés a las imágenes que se vieron en la prensa y en lugar de exponer los cuerpos directamente, captura primero nuestra atención, y luego, nos hace ver a través del croquis que las fotografías del campo, el camino y la nube, no esconden el evento, sino todo lo contrario: cargan de sentido la aparente distracción de la fotografía. De esta forma, Jaar descoloca nuestra mirada y la pone en juego.

Pienso que, además, es importante señalar que el artista trabaja en esta instalación poniendo en evidencia el estado emocional que limita o condiciona la capacidad de fotografiar el horror. Así dice Jaar:

no lográbamos escapar a nuestras emociones. De hecho, muchas veces no podíamos fotografiar y tuvimos que limitarnos a mirar, a conversar con las personas y a tratar de entender la situación (...). Sin pensar, buscábamos descansar de la desesperación que nos rodeaba: fotografiábamos escenas verdaderamente horripilantes y cinco minutos después, instantánea y espontáneamente, nos encontrábamos retratando el cielo, un árbol o una planta del lugar: detalles anecdóticos que nos permitían respirar un poco. Después, traté de incorporar estos detalles a la obra, para mostrar que el contexto es real, y que se puede ver más allá de una pila de cuerpos tirados en el suelo⁴⁴.

44 Rubén Gallo, *Violencia e imagen (...)*, op. cit., p. 136.

Jaar decide ampliar estas tres fotografías que son, como los agujeros entre las imágenes de Win Wenders⁴⁵, espacio para respirar. En el caso de Wenders estas imágenes-agujero se insertan en el discurrir de la narración y pasan prácticamente desapercibidas. Jaar acentúa, en su manera de formalizar, la importancia de estos agujeros para respirar y subraya el carácter subjetivo de la fotografía entendida como “acto”⁴⁶: frente al horror, la mano de Jaar tiembla y los ojos buscan un lugar donde apoyarse sin resbalar: un camino, un campo de té o una nube.

En *Imágenes pese a todo*, Didi-Huberman habla sobre las cuatro fotografías arrebatadas al horror en Auschwitz por un miembro de la Sonderkommando de quien se conoce tan solo su nombre: Alex⁴⁷. Didi-Huberman cuenta que estas cuatro imágenes habían sido transformadas muchas veces con el propósito de volverlas más informativas. En muchas ocasiones habían sido re-encuadradas, ignorando la zona oscura de la fotografía para acercarse a la zona más nítida de la misma:

Suprimir una *zona de sombra* (la masa visual) en provecho de una luminosa *información* (la atestación visible) es, además, hacer como si Alex hubiese podido tomar las fotos, tranquilamente, al aire libre. Es casi insultar el peligro que corrió y su astucia como resistente. Al encuadrar de nuevo estas imágenes creyeron, sin duda, estar preservando el documento (el resultado visible, la información clara). Pero se suprimía de estas la fenomenología, todo lo que hacía de ellas un acontecimiento (un proceso, un trabajo, un cuerpo a cuerpo)⁴⁸.

45 Véase nota 13 en Libro Tercero.

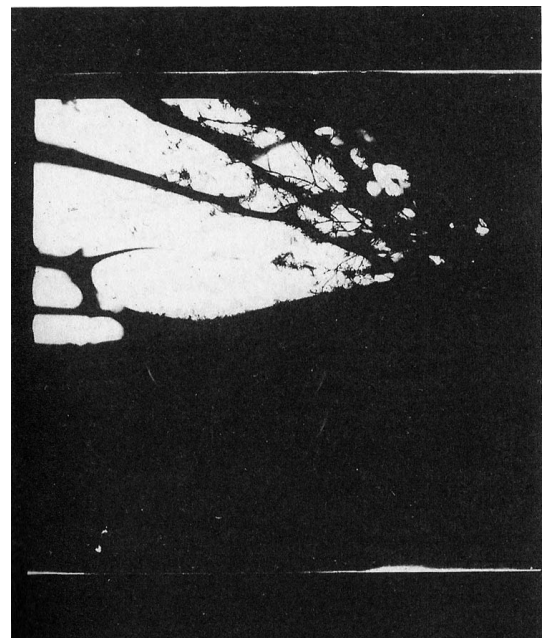
46 “Con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible(...)una imagen-acto, pero sabiendo que este ‘acto’ no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la toma) sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación. La fotografía, en resumen, como inseparable de toda su enunciación, como experiencia de imagen, como objeto totalmente pragmático. Se ve así cómo este medio mecánico, óptico-químico, pretendidamente objetivo, del que con frecuencia se ha dicho, en el plano filosófico, que se realizaba ‘en ausencia del hombre’, implica de hecho ontológicamente la cuestión del sujeto, y más especialmente del sujeto en marcha”. Tomo esta idea de *la fotografía como acto* de Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 1996. p. 11

47 Véase: George Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

48 George Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo(...)*, op. cit. p. 61.

La fenomenología de la imagen es, como dice el autor, aquello que hace de la fotografía un acontecimiento: un proceso, un trabajo, un cuerpo a cuerpo. Todas aquellas pistas que nos dan a entender la fotografía como acto, no como cosa:

Cuando decimos de la última fotografía que simplemente *no tiene ninguna utilidad* —histórica, por supuesto— estamos olvidando todo el testimonio que, fenomenológicamente, nos ofrece del propio fotógrafo: la imposibilidad de enfocar, el riesgo que corrió, la urgencia, la carrera que quizá tuvo que emprender, la poca destreza, el deslumbramiento por el sol de cara, el jadeo, quizás. Esta imagen está, formalmente, sin aliento: como pura “enunciación”, puro gesto, puro acto fotográfico sin enfoque (sin orientación, sin arriba y abajo), nos permite comprender la condición de urgencia con la que fueron arrebatados cuatro fragmentos al infierno de Auschwitz. Desde entonces, esta urgencia también forma parte de la historia⁴⁹.



Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz), Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V De Auschwitz, agosto de 1944, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau (negativos n 282– 283)

49 George Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*(...), op. cit. p. 63–65.

¿No es precisamente el giro de la cámara de Jaar, como si *mira-ra para otro lado*, lo que nos habla de la situación, del contexto donde fueron tomadas, del momento de encarar el horror? Es en su forma de titubear, de buscar un lugar donde poder respirar, dónde se encuentra la fenomenología de estas imágenes.

Pero la urgencia y el riesgo presentes en las fotografías de Alex o el temblor en la respiración de Jaar, no quiere decir que algunos fotoperiodistas, cuyas imágenes *parecen* exentas de fenomenología, no tiemblen al fotografiar. Gervasio Sánchez, fotoperiodista cordobés que estuvo también en Ruanda entre julio y agosto de 1994, tembló al encarar el horror de los campos de refugiados, pero a diferencia de Jaar, Gervasio Sánchez tembló al otra lado del marco de sus fotografías, *fuera de campo y fuera de tiempo*. En una declaración al Heraldo de Aragón, el fotoperiodista dice:

Dos semanas después de abandonar Goma⁵⁰ en agosto de 1994, viajé a Siria y Jordania. Hacía un espantoso calor que invitaba a buscar un refugio en un lugar refrigerado durante las horas más duras del día. Pero yo hacía lo contrario: buscaba los lugares más luminosos de Palmira y fotografiaba sus maravillosas piedras como si estuviera poseído.

Pasé tres días intentando sustituir en mi conciencia la belleza de aquel lugar mágico por las fosas comunes de Goma. Y lo hice vaciando carretes sin parar, buscando los encuadres más bellos, peleándome con la memoria, engatusando a los protagonistas de los sueños más horribles. Ni el psicólogo más ilustre hubiese podido competir con el gatillo de mis cámaras.

Había regresado del infierno completamente desarbolado. No quería hablar con nadie ni dar explicaciones. “Acabas sintiendo vergüenza de fotografiar a moribundos”, dije en una entrevista en el Heraldo de Aragón donde también confesé que estuve a punto de arrojar la toalla y regresar a casa.

Me perseguía el silencio de los campos de refugiados. Se moría en silencio, se trasladaba a los muertos en silencio, se rezaba en silencio. El Silencio fue el título que el gran fotógrafo Gilles Peress utilizó para su impresionante libro sobre Ruanda.

50 En Goma se levantó uno de los campos de refugiados ruandés en 1994.

Goma y las aldeas de sus alrededores están repletas de fosas comunes. Allí yacen los restos de decenas de miles de personas. En el más puro anonimato. Bebés, niños, adolescentes, mujeres, hombres, ancianos, muchos envueltos en sudarios de paja, iban rellendo aquellas fosas de varios metros de profundidad y centenares de metros de largo.



Gervasio Sánchez, Fotografía de campo de refugiados en Goma, 1994



Imagen tomada de Internet de la Ciudad de Palmira en Siria.

He vivido situaciones especialmente dramáticas. En 2003 estuve presente cuando se abrió una gran fosa común en Al Mahawill (Irak) con varios miles de cuerpos. Fue duro, pero se trataba de restos humanos uniformados por el paso del tiempo.

Pero en Goma los cuerpos inertes que rebotaban unos contra otros parecían que todavía tenían vida. Sé que era imposible que ocurriese, pero muchas veces me pareció que algunos bebés seguían sujetos a los pechos de sus madres ya fallecidas e intentaban chupar de un hilito de leche mientras volaban desde el camión hasta el fondo de la fosa. Soñé con vivos enterrados por error entre montañas de cadáveres. Soñé con bebés que preguntaban por qué tenían que morir.

En sólo cien días de genocidio tutsi, habían sido asesinadas casi un millón de personas, las matanzas más eficaces realizadas a una velocidad impresionante desde los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, tal como se dice en otro libro impresionante sobre Ruanda titulado *Queremos informarle de que mañana seremos asesinados junto con nuestras familias* de Philip Gourevitch.

En sólo diez días se producía el desastre humanitario y morían decenas de miles de hutus en campos de refugiados, por llamarlos de alguna forma, que carecían de lo básico. La venganza de la historia se había apoderado de los verdugos de semanas anteriores y los había convertido en los nuevos mártires.

Muchos tenían las manos manchadas de sangre. Entendieron que podían perder la vida si eran localizados e hicieron todo lo posible para esconderse entre la masa. Pero otros, la mayor parte de los niños y las mujeres, habían sido arrastrados hacia el desastre como si fueran los extras de una tragedia griega.

He pensado muchas veces en regresar a Goma y buscar estas fosas comunes. Fotografiar esos lugares aplanados que esconden los flancos de la historia de un pueblo condenado a la desmemoria.

Y pedir explicaciones. Me indigna que nadie se haya preocupado por individualizar a las víctimas de aquel desastre. Sé la razón principal: siguen existiendo muertos de diferentes categorías. Los ricos son enterrados con honores que enaltezcan sus biografías corrompidas. Los pobres se conforman con cualquier agujero.

Siempre que pienso en aquella Ruanda tengo que regresar a Primo Levi. En su impresionante *Los hundidos y los salvados*, que quizá escribió para

comprender por qué el hombre que ordena la muerte carece de piedad, recordaba las palabras de Hans Mayer, alias Jean Améry, el filósofo austriaco torturado por la Gestapo y deportado a Auschwitz, de donde consiguió salir vivo, aunque se suicidó en 1978: “Quien ha sido torturado lo sigue estando. Quien ha sufrido el tormento no podrá ya encontrar lugar en el mundo, la maldición de la impotencia no se extingue jamás. La fe en la humanidad, tambaleante ya con la primera bofetada, demolida por la tortura luego, no se recupera jamás”. Menos de diez años después, Levi eligió el mismo método para abandonar el mundo de los vivos. Pero antes escribió unas palabras que parecen escritas con el fondo de la tragedia de Ruanda: “Si morimos en silencio, como nuestros enemigos desean, el mundo no sabrá lo que el hombre ha sido capaz de hacer y lo que todavía puede hacer: el mundo no se conocerá a sí mismo”⁵¹.



Gervasio Sánchez, Fotografía de campo de refugiados en Goma, 1994

51 Declaraciones de Gervasio Sánchez en el Heraldo de Aragón: http://www.soitu.es/soitu/2009/04/22/losdesastresdelaguerra/1240415395_264211.html



Imagen tomada de Internet de la Ciudad de Palmira en Siria

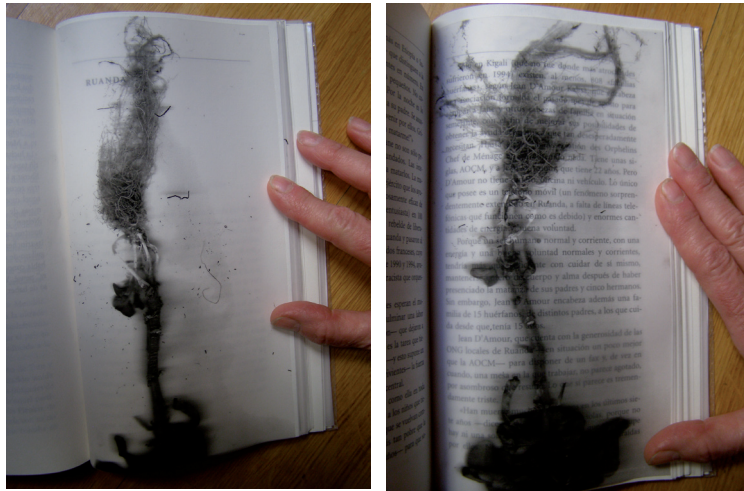
Gervasio Sánchez también busca imágenes donde poder respirar, donde poder posar la mirada sin resbalar, pero no lo hace cuando está en Ruanda, sino cuando esta lejos de ella, en Palmira (Siria) Quizá porque su profesión y su experiencia le permiten mirar, fotografiar y luego respirar, es capaz de contener la respiración cuando fotografía, esta es la relación con el objeto fotografiado, la reciprocidad de las miradas, su fenomenología.

3.2.a Lara Garcia: *Los espacios entre las palabras sirven para respirar* (2005)

Encontré un solo libro en la biblioteca de la Puerta de Toledo de Madrid (la más cercana de mi casa) que hablara sobre el genocidio de Ruanda: *Heroica tierra cruel* en la que John Carlin, su autor, dedica un capítulo a hablar de las víctimas del genocidio: “Había vivido matanzas y guerras, todo tipo de espantos y abominaciones en todas partes del mundo, pero nada me había preparado para Ruanda”, esta es la introducción al apartado que dedica Carlin a Ruanda. No hay aliento en las historias de estos supervivientes, por eso, al leer sobre Ruanda en *Heroica tierra cruel*, me cuesta trabajo respirar. Cada vez que termino una página, a veces al final de cada párrafo, coloco el libro sobre la mesa, busco un lugar en la sala donde posar los ojos y tomo aire. Persiguiendo esta idea de la necesidad de respirar entre palabra y palabra para seguir leyendo, y movida por la intención de dejar una huella en el libro de Carlin que dejara constancia del efecto emocional que tuvo el libro sobre mi, aproveché una pequeña anécdota que tuvo lugar en casa de mi madre para realizar este proyecto:

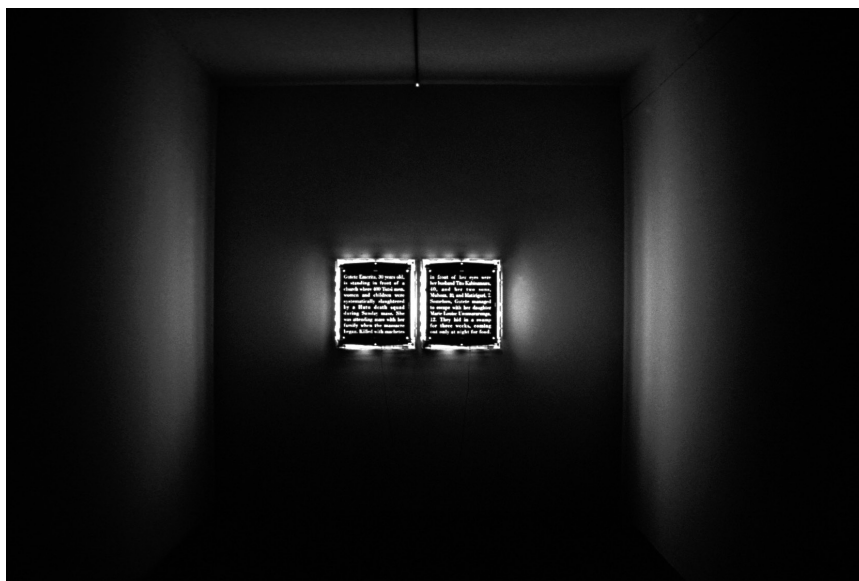
—Ha muerto el último pensamiento del balcón—me dijo mi madre mientras mojaba una galleta en el café —Claro que los pensamientos son flores de invierno— añadió.

Saqué el pensamiento de la jardinera, sacudí la tierra adherida a sus raíces y lo aplasté entre la pantalla y la tapa de la impresora. Sobre papel semitransparente, imprimí varias imágenes del pensamiento muerto. Luego las coloqué entre las páginas dedicadas al genocidio de Ruanda en el libro de Carlin. Un pensamiento detrás de otro: un espacio para respirar. Después devolví el libro a la biblioteca.



Lara García, *Los espacios entre las palabras sirven para respirar*, 2005.

3.3 *Los ojos de Gutete Emerita* (1996)



Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996.

Dos pantallas cuadradas, dispuestas una junto a la otra, muestran un texto en blanco sobre fondo negro. El texto narra la historia de Gutete Emerita, superviviente del genocidio de Ruanda.

Al principio de la secuencia aparece un bloque de texto en cada una de las dos cajas luminosas. Hay diez líneas de texto en cada caja que permanecen visibles durante 45 segundos:

En 1994, en un periodo de cinco meses, más de un millón de ruandeses, en su mayoría integrantes de la minoría tusti, fueron asesinados de forma sistemática, mientras el mundo cerraba los ojos ante el genocidio. Las matanzas fueron llevadas a cabo principalmente por milicias hutus, armadas y entrenadas por los militares ruandeses.

Un domingo por la mañana, en la iglesia de Natarama, cuatrocientos tutsis fueron asesinados por un escuadrón de la muerte hutu. Gutete Emerita, de 30 años, estaba en misa con su familia cuando empezó la masacre. A Tito Kahinamura, marido de Gutete, y a sus dos hijos, Muhoza y Matirigari, los mataron a machetazos en su presencia

Este texto se disuelve y aparece otro, esta vez cinco líneas en cada panel durante treinta segundos:

Por alguna razón Gutete pudo escapar con su hija Marie-Louis Unumararunga. Tras pasar varias semanas escondidas, Gutete ha vuelto a la iglesia del bosque. Cuando habla de la familia que ha perdido, hace gestos hacia los cadáveres del suelo, descomponiéndose bajo el fuerte sol africano.

Este texto también desaparece y es reemplazado por otras dos líneas:

Recuerdo sus ojos. Los ojos de Gutete Emerita

Las dos últimas líneas reverberan durante 15 segundos como si no tuvieran fuerza, como si tiritaran, como si trataran de permanecer pero se debilitaran. Finalmente las palabras desaparecen y seguidamente se nos muestra

una imagen muy, muy breve, que apenas tenemos tiempo de distinguir⁵²: son los ojos de Gutete Emerita. La imagen entra en la pantalla de golpe como el “flash” de una cámara de fotos y permanece en la pantalla exactamente eso, el tiempo de un “flashazo”. En mi opinión no hay tiempo para ver los ojos de Gutete. De hecho, conocemos la imagen *estática* de estos ojos a través de las reproducciones que se han hecho en catálogos y artículos.



Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996.

En la instalación, la duración ínfima de la imagen no nos deja ver los ojos de Gutete. Sin embargo sí sentimos como un golpe su presencia. El encuentro entre los ojos de Gutete y la mirada del espectador se prepara. A lo largo de toda la instalación pero solo se da en el golpe de los ojos. Es entonces cuando el espectador deja de ser observador y se convierte en la otra parte del encuentro. La reciprocidad de las miradas no está en la visión de los ojos de Gutete, sino en el peso de su mirada sobre el espectador. Esta idea me hace relacionar la instalación de Alfredo Jaar con la manera de entender la mirada de Sartre. Dice el autor francés: “lo que más a menudo manifiesta una mirada es la convergencia de dos globos oculares en mi dirección. Cuando unos ojos te miran, nunca

52 Para hacerse una idea de la brevedad de la duración de esta imagen, véase la versión de *Los ojos de Gutete Emerita* para internet que esta disponible en la página web de Alfredo Jaar (dentro del *Proyecto Ruanda*). www.alfredojaar.net

pueden parecerse hermosos o feos, ni puedes fijarte en su color. La mirada del otro oculta sus ojos: parece ir por delante de ellos”⁵³.

Para Sartre, “ser visto por el otro es la verdad de ver al otro”⁵⁴, y pienso que aquí reside la experiencia de Jaar con Gutete y la siguiente formalización de la obra. La verdad dice Jaar otra vez, no estaba en la fotografía, sino en las palabras, en las ideas, en los sentimientos: en el encuentro. En este sentido dice Griselda Pollock: “El trabajo de Jaar no consiste en producir imágenes, sino en la creación y coreografía del encuentro entre el espectador y las imágenes”⁵⁵. Es decir, en la puesta en escena de una mirada que permita al espectador tener un encuentro, en este caso, con los ojos de Gutete Emerita.

3.3.a *Sustraer los ojos de Gutete de la fotografía*

La historia de Gutete Emerita aparecía ya en *Real Pictures*. Volvamos a la lectura que Jaar hizo entonces de esta fotografía:

Iglesia de Ntarama, Nyamata, Ruanda
40 kilómetros al sur de Kigali.
Lunes, 29 de agosto, 1994

Gutete Emerita, 30 años, está de pie en frente de una iglesia. Vestida con ropa modesta y gastada, su pelo está escondido bajo un pañuelo de color rosa apagado. Ella estaba escuchando misa en la iglesia cuando empezó la masacre. Delante de sus ojos fueron asesinados con machetes su marido Tito Kahinamura (40), y sus dos hijos Muhoza (10) y Matirigari (7). De alguna manera ella consiguió escapar con su hija Marie Louise Unumararunga (12), y se escondieron en una ciénaga durante 3 semanas, solo saliendo de noche en busca de algo que comer. Cuando habla de la pérdida de los miembros de su familia, Gutete hace gestos hacia los cuerpos dispersos por el suelo que se pudren bajo el sol africano.

-
- 53 Para un estudio sobre la crítica al ocularcentrismo de Sartre y Merleau Ponty, véase: Martin Jay, “Sartre, Merleau-Ponty y la búsqueda de una nueva ontología del sentido de la vista” en *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del S.XX*, Madrid, Akal Estudios Visuales, 2007, p. 200.
- 54 Martín Jay, *Ojos abatidos: La denigración de la visión (...)*, op. cit, p. 219.
- 55 Griselda Pollock, “Sin olvidar África. Dialécticas de atender/ desatender, de ver/ negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar” en *La política de las imágenes (Cat. Exp)*, op. cit. p. 127.

Si tratamos de reconstruir la situación en la que Jaar conoció a Gutete, imagino que el encuentro tuvo lugar frente a la iglesia de Natarama y posiblemente, fue allí mismo donde ella le contó su historia y donde Jaar decidió grabar sus palabras y hacer además, una fotografía. A partir de la descripción que el autor hace de su foto, imagino a Gutete Emerita de cuerpo entero, vestidos con ropa modesta y un pañuelo rosa, frente a una iglesia. Imagino también que en el suelo están dispersos los cadáveres entre los cuales se encuentra los cuerpos de la familia de Gutete. Imagino a Gutete llevando la mano desde su pecho hacia el suelo.

Para esta instalación, Jaar realiza un re-encuadre de su propia imagen, centrando su atención en los ojos, intuyendo tal vez, que el contacto visual directo con los cadáveres en el suelo pudiera distraer la atención de la historia de Gutete. ¿Por qué reducir la imagen precisamente a los ojos?

Mieke Bal⁵⁶, subraya la idea de Adorno⁵⁷ sobre la neutralización de los actos de violencia a partir de la estilización de los mismos. Sin embargo, Bal sostiene que esta estilización no necesariamente elimina el sentido y la fuerza de todas las imágenes que estilizan la violencia.

La belleza distrae, y peor aún, da placer. Un placer que es parásito del dolor de los demás. Representar se percibe aquí como si diéramos la vuelta a la violencia —eventos, víctimas, consecuencias— en algo que puede ser percibido como *arte*, que es diferente de documentación, periodismo, o escritos críticos. *La belleza* representando el sufrimiento no es por sí misma arte político, sino por el contrario, trata de neutralizar los actos de violencia.

Y es en este punto donde reside el problema principal de la representación. Un arte político basado en ella rechazaría el arte —limitándose a la denuncia— o la representación del sufrimiento. Sin embargo, de ello no se deduce que todas las modalidades posibles de esta representación deban ser censuradas⁵⁸.

56 *Beautiful Suffering. Photography and the traffic in Pain* es una exposición que tuvo lugar en Williams College Museum of Art (Chicago) entre el 28 de enero y el 30 de abril de 2006. A raíz de la exposición, se presentó un catálogo donde se trataba de pensar las dificultades de mirar imágenes del sufrimiento del otro a partir de los 59 trabajos de la exposición y que también se reproducen en el libro. Mieke Bal escribe un artículo titulado: "Images of pain" en *Beautiful suffering(...)* (Cat. Exp) Chicago, The University of Chicago Press, op. cit. p. 93.

57 Véase: Adorno, *Can one live after Auschwitz? A Philosophical Reader*, Stanford University Press, Theodor Adorno, Rolf Tiedemann and Rodney Livingstone Publisher, 2003 .

58 Mieke Bal, "The pain of images", op. cit. p. 103.

Siguiendo la idea expuesta por Benett en *Empathic Vision*⁵⁹, Bal analiza la instalación de Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita* a partir de las posibilidades de abstracción propuestas por Deleuze en escritos como *La imagen—tiempo: Estudio sobre cine 2* y *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. En este sentido Mieke Bal se inclina por una idea de abstracción muy cercana a lo que llama una “filosofía visual”⁶⁰:

se trata de hacer crecer preguntas y no de responderlas, de promocionar la creación de formas, no de crearlas para nosotros. La abstracción en el sentido de Deleuze de hacer emerger posibilidades⁶¹.

Pienso que los dispositivos de Jaar trabajan en ese sentido, haciendo emerger posibilidades, provocando en el espectador la necesidad de generar formas, de generar sentido a partir de los impulsos que ofrecen las obra. Bal quiere demostrar en su artículo que la visibilidad del sufrimiento se da en la tensión que surge entre figuración y abstracción. Así, cuando la autora hace referencia a la reducción de la fotografía original de Jaar a los ojos de Gutete, dice:

La reducción o sustracción abre la posibilidad a nuevas formas: no tenemos la apariencia física de la mujer frente a nosotros para distraernos(...)La forma que nosotros creamos conlleva un mundo de sufrimiento que estos ojos llevan consigo, pero que no podemos apropiarnos. Sino en todo caso, producirlos⁶².

No podemos consumir la imagen de Gutete Emerita porque no tenemos ni el tiempo (tan solo un flashazo) ni el espacio (reducción de la imagen a los ojos) y por ello —como dice Rancière— Jaar frustra la mirada voyeurista del espectador:

59 Benett en *Empathic Vision* sigue a su vez a Deleuze y subraya por una lado la importancia del pensamiento en arte como un arma contra los sentimientos improductivos y por otro lado la importancia del sentido de la percepción y la sensación en nuestra interacción con el arte. Véase también, Deleuze, *La imagen—tiempo: Cinema II* y *Francis Bacon: Lógica de la sensación*.

60 Mieke Bal. *The pain of Images*, op. cit. p. 96. (...) esta exposición no es didáctica, no tiene ningún mensaje que llevarse a casa. Es, filosófica. En el discurso visual, expone pensamientos sin un final, problemas sin soluciones, preguntas absorbidas de forma visceral y no solucionadas en el lugar. La verdadera filosofía no da lugar a conclusiones cerradas.

61 *Ibíd.*, p. 114.

62 *Ibíd.*, p. 115.

Esos ojos en los que buscamos leer el privilegio del horror trastocan el privilegio del voyeurista. No solamente porque ellos “nos miran” como se dice a veces, no sin cierto énfasis cercano a la estupefacción sublime. Es sobre todo porque esa mirada, aunque ha visto la masacre, no reconstituye su percepción de ésta para nosotros⁶³.

Si Jaar no nos ofrece la reconstrucción de la masacre, entonces ¿cuál es su intención? Jaar articula la relación entre el texto, la imagen y el tiempo de exposición para dar testimonio de la historia de Gutete Emerita. “El sufrimiento requiere testimonio” —dice Mieke Bal— “Sin testimonio, el sufrimiento está irremediablemente solo, privado de un entorno social y por lo tanto deshumanizado”⁶⁴.

A diferencia del Sr. Neville en *El Contrato del dibujante*, Jaar sí es capaz de frasear, de nombrar, de formular para dar testimonio de su encuentro con Gutete. En el artículo *El ojo estético*, Rancière distingue entre la imagen testimonio y la imagen voyeurista:

Está la imagen testimonio que se preocupa de dar cuenta de una realidad que le importa dar a conocer o de hacer que se tome conciencia de una situación que exige una respuesta. Está la imagen voyeurista donde prima el gusto de la imagen captada por sí misma, sea aquella del sufrimiento exhibido o de la intimidad sorprendida. De un lado, un modo ordenado para un fin, del otro, el modo ha devenido fin en sí mismo: de un lado una relación con el otro, del otro una relación consigo misma(...)⁶⁵

No es la realidad desnuda que se propone a simple vista la que porta testimonio. Es la interferencia entre fronteras y la jerarquía de la representación propia de ese ojo estético⁶⁶.

Es precisamente este *ojo estético* el que permite a Jaar dar testimonio: un ojo que ejerce diferencias, que crea planos de importancia en la representación, es decir, un ojo crítico capaz de establecer grados de visibilidad, un “ojo” que tiembla, afectado por lo que ve pero capaz de crear dispositivos de formulación:

63 Jacques Rancière *El teatro de las imágenes*, op. cit. p. 79.

64 Mieke Bal, *The pain of images*, op. cit. p. 111.

65 Jacques Rancière, “L’œil esthétique” en *Rev Art Press* n° 273, Paris, 2001, p. 19.

66 En el sentido que le da Rancière. *Ibíd.*, p. 20.

No hay imagen que sea por sí misma un buen testimonio. Es siempre un dispositivo de visibilidad lo que se pone en juego, y este es una corrección infinita del exceso por el defecto y del defecto por el exceso⁶⁷.

3.3.b Otras versiones de *Los ojos de Gutete Emerita*

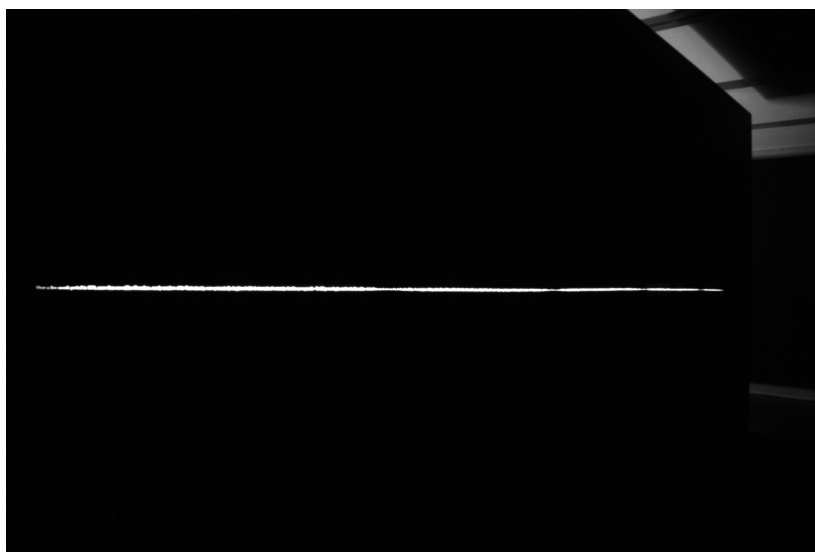
Como acabamos de ver, la historia de Gutete aparecía por primera vez en *Real Pictures* en 1995. Después Jaar dedicó exclusivamente a esta historia cuatro versiones de *Los ojos de Gutete Emerita*. Por un lado, una versión también de 1996, pero anterior a la que hemos visto, que pasaré a describir a continuación. Una tercera versión creada para internet, se puede visitar en su página web: www.alfredojaar.net y una cuarta versión en formato libro a la que haré referencia al final del apartado.

En un espacio oscuro sobre una pared negra hay escrito con letras blancas un texto en una sola línea a la altura de los ojos. El texto dice:

Durante un periodo de cinco meses, más de un millón de ruandeses, la mayoría miembros de la minoría tutsi, fueron sistemáticamente asesinados mientras la comunidad internacional cerraba los ojos ante este genocidio. Los asesinatos fueron en su mayoría llevados a cabo por las milicias hutus que habían sido armadas y entrenadas por el ejercito de Ruanda. Como consecuencia de este genocidio, miles de tutsis y hutus se refugiaron en Zaire, Burundi, Tanzania y Uganda. Muchos siguen en campos de refugiados, con miedo a la violencia si vuelven a casa. Un domingo por la mañana en la iglesia de Natarama, cuatrocientos tutsis, hombres, mujeres y niños, fueron asesinados por una escuadrilla hutu. Gutete Emerita, de 30 años de edad, estaba atendiendo misa con su familia cuando empezaron las masacres. Frente a sus ojos fueron asesinados con machetes su marido Tito Kahinamura (40) y sus hijos, Muhora (10) y Matirigari (7). De alguna manera Gutete logró escapar con su hija Marie–Louis Unumararunga (12). Se escondieron en un pantano cercano durante tres semanas, saliendo solo de noche para buscar comida. Gutete ha vuelto a la iglesia porque no tiene otro lugar donde ir. Cuando habla sobre su familia, hace gesto hacia los cuerpos del suelo que se pudren bajo el sol africano. Recuerdo sus ojos. Los ojos de Gutete Emerita.

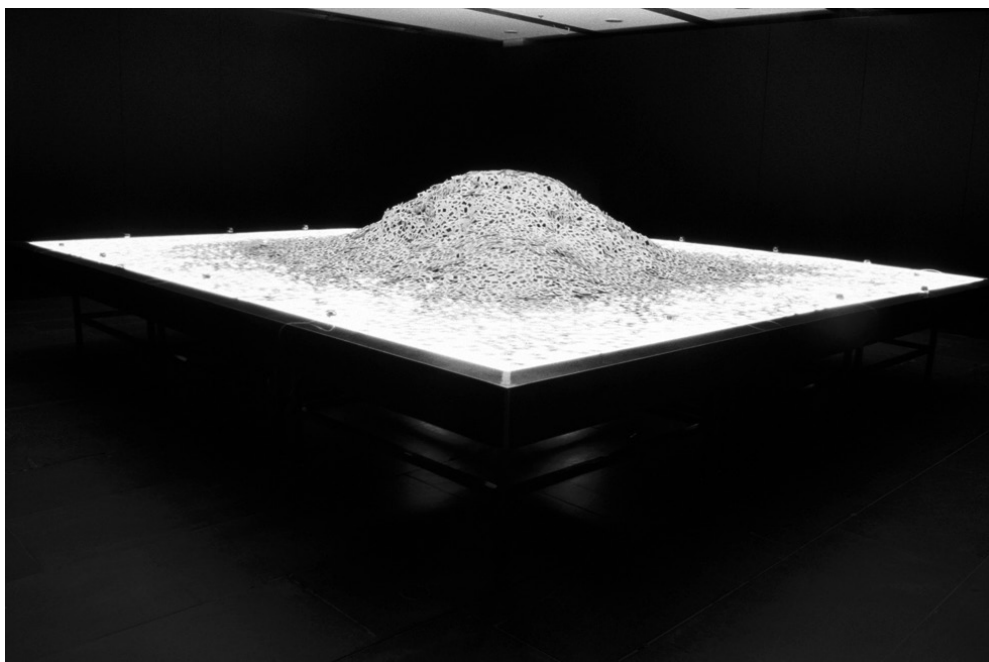
67 Ibíd., p. 21.

Visto de lejos el texto parece un hilo luminoso irregular, pero a medida que nos vamos acercando las palabras van cobrando nitidez.



Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996.

Cuando el espectador descubre el texto para poder seguirlo tiene que desplazarse a lo largo de la pared. Esta lectura le lleva hasta una segunda estancia en la que se ha instalado una mesa de luz de 5x5 metros. Sobre la mesa hay una montaña de diapositivas, un millón de ellas. Esta cifra hace referencia al número de muertos que hubo en el genocidio.



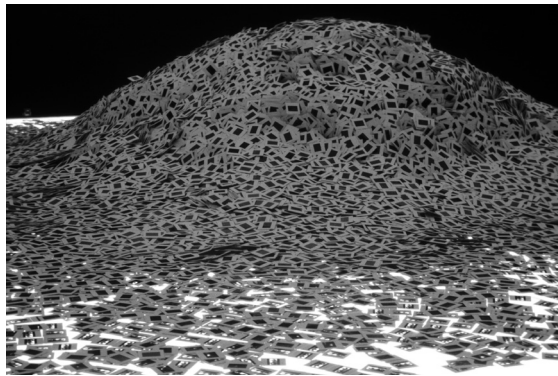
Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996

Todas las diapositivas que se presentan sobre la mesa de luz son la misma, los ojos de Gutete Emerita. Pero basta acercarse a la mesa de luz para darse cuenta de que cada una de esas diapositivas porta una historia diferente⁶⁸. No se trata de repetir un millón de veces los ojos de Gutete Emerita, sino de hacer referencia a todas las historias que han quedado sin contar. Dicen que hay un millón de diapositivas en esta instalación, un millón es lo mismo que decir que hay incontables diapositivas. Pero no se trata de una cuestión de números, las cifras son siempre un motivo de confusión. Es cierto que dar datos numéricos ayuda a hacerse una idea de la dimensión de las masacres, pero las cifras no

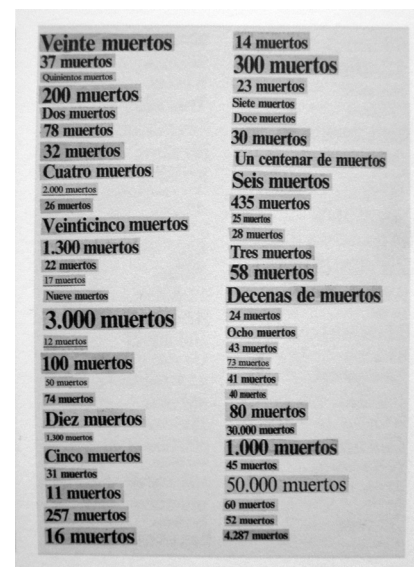
68 Esta instalación de *los ojos de Gutete Emerita* tiene además otra versión en la cual se sustituye la historia de Gutete Emerita por la historia de Nduwayezu, un huérfano ruandés con quien Jaar se encontró en un Campo de refugiados y que permaneció en silencio durante más de 4 semanas. Véase. Debra Bricker Balken, *Alfredo Jaar. El lamento de las imágenes*, op. cit. p. 71.

tienen peso por sí mismas. Vincenc Altaio escribe sobre *Real Pictures*: “las fotografías tienen una religión avanzada, entierran la historia”⁶⁹. En mi opinión, no son las fotografías las que entierran las historias sino las fotografías que enumeran en lugar de nombrar a los muertos.

Para poder desarrollar esta idea quiero traer aquí una obra del artista catalán Ignasi Aballí, llamada: *Listados*⁷⁰. Durante años, Aballí recortó meticulosamente datos de los periódicos para construir listados de, entre otras cosas, números de personas, números de heridos, de muertos, de horas...



Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996
Ignasi Aballí, *Serie Listados (muertos)*, 1997–2000.



Como muestra este listado, las historias de los muertos se han sepultado al convertirlas en cifras. Cuando en agosto de 1994, la prensa llena sus páginas de fotografías de refugiados ruandeses, estas fotografías no nombran a los muertos, los enumeran. Por el contrario, en esta obra de Jaar no se enumeran los muertos, se nombran: un millón de veces los ojos de Gutete Emerita:

Lo que la intervención artística y política puede oponerle (al sistema de información dominante), es otra selección, otra manera de construir la

69 Vincent Altaio, *Land of the Avenging Angel*, op. cit. p. s/n.

70 Véase: Ignasi Aballí, *0–24 h (Cat. Exp)*, Barcelona, Ikon Gallery, MACBA, Fundación Serralves, 2005.

selección de lo uno, o de un reducido número al gran número, singularizar aquello que el sistema confunde en una masa confusa, dotar de nuevos poderes a lo singular para figurar al gran número⁷¹.

La instalación de Jaar habla de una historia concreta para abrir el camino a pensar todas aquellas historias que no se cuentan. En mi opinión, también ocurre de esta manera en la obra de teatro *Ruanda 94* de Groupov, de la que he hablado en el libro anterior, cuando Yolanda Mukagasana se sube a escena a dar testimonio como superviviente del genocidio. Si después del testimonio de Yolanda o de seguir la línea de luz, que cuenta la historia de Gutete Emerita, nos encontramos con la cifra de un millón de muertos, entonces los números no solo adquieren peso, sino que adquieren eco:

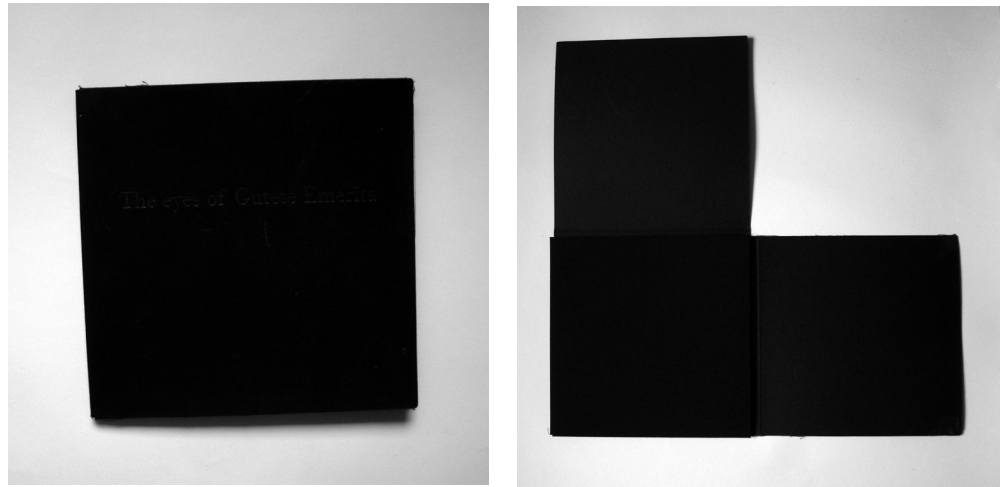
Un muerto, uno uno uno uno uno uno uno uno, ... por este motivo cuando la obra de arte opera, no enumera a los muertos, los nombra y se salta las reglas de las matemáticas y nunca $1=1$. Las cifras se muestran entonces como las fotos, capaces de crear resonancias.

3.3.c *Los ojos de Gutete Emerita en la estantería de casa*

Como he escrito en la metodología de la tesis (gracias a la beca de Formación de Personal Investigador de la Complutense), he realizado durante el proceso de investigación una estancia de tres meses en el estudio de Jaar en Nueva York. Al final de la estancia, Alfredo Jaar me regaló uno de los libros que forman la serie de 500 ejemplares de la versión libro de *Los ojos de Gutete Emerita*.

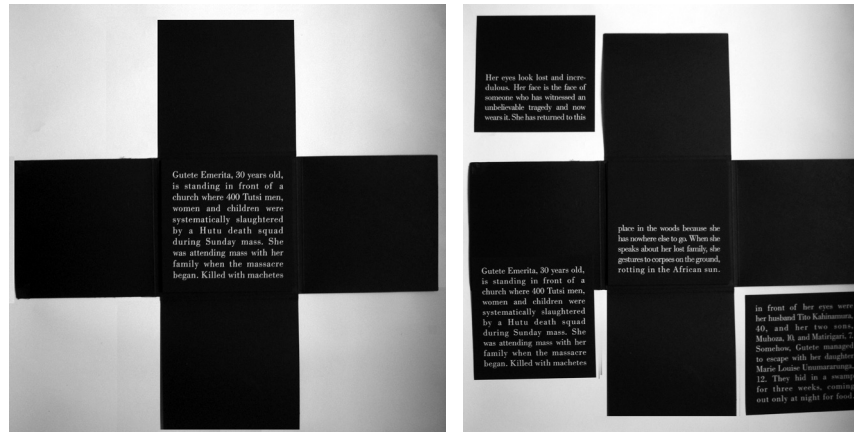
Este libro, como el resto de las instalaciones de Jaar, es también un dispositivo de visibilidad. El libro es de color negro y en la portada está escrito en letras blancas, *Los ojos de Gutete Emerita*. Para abrir el libro hay que desplegar las cuatro primeras tapas: arriba, derecha, abajo e izquierda.

71 Jacques Rancière, *El teatro de las imágenes*, op. cit. p. 78.



Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996

En el interior hay varias placas cuadradas sobre las que se ha escrito la historia fragmentada en cinco piezas de Gutete Emerita. El espacio que ocupa el texto en cada placa se va reduciendo hasta que en la última solo está escrito: *Recuerdo sus ojos, los ojos de Gutete Emerita.*



Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996.

En la última placa sobre la que pensaba, estarían impresos los ojos de Gutete, hay un espejo alargado de las medidas que ocuparía la fotografía de los ojos de Gutete.

La primera vez que me encontré con este recurso pensé: ¡ya estamos con los espejos! Porque en mi opinión, es un recurso que visualmente siempre funciona. ¿Dónde están los ojos de Gutete Emerita? Es cierto que como ya he visto varias veces reproducciones de los ojos en catálogos, conozco de memoria la imagen.



Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996.

Pero en este caso es precisamente su ausencia en el libro lo que me extrañó. En realidad los ojos de Gutete Emerita, como ya hemos dicho, sólo se reproducen en imagen fija en los libros y en los catálogos, nunca en los dispositivos. Jaar elige el formato libro y no cuenta con el tiempo de exposición de la pantalla, ni con el espacio arquitectónico, ni con la mesa de luz. Sustituye los ojos de Gutete en el libro por el encuentro fugaz —el tiempo que mantengo mis ojos en el espejo de la última placa— con una mirada: la mía, que por supuesto, me cuesta trabajo reconocer.

Para continuar con el análisis del trabajo de Jaar, voy a hablar de la obra *El lamento de las imágenes* (2002), que no pertenece al *Proyecto Ruanda* pero que, en mi opinión, es una consecuencia del trabajo y la relación con las imágenes que Jaar desarrolló durante el proceso de creación en torno a Ruanda.

4 EN EL EXCESO Y LA OMISIÓN: *EL LAMENTO DE LAS IMÁGENES*, 2002

La instalación *El lamento de las imágenes*, fue presentada en el año 2002 en la Documenta XI de Kassel. La instalación cuenta, como la versión más arquitectónica de *Los ojos de Gutete Emerita*, con dos espacios: una primera sala con una luz tenue en la que se pueden leer tres textos escritos en blanco sobre la pared negra, y una segunda sala donde una pantalla de luz ocupa el lugar en la pared de una pantalla de cine.

Primera sala:



Alfredo Jaar, *El lamento de las Imágenes*, 2002.

Estos son los tres textos de la instalación de Jaar:

1 Le Cap, África del Sur, 11 de febrero de 1990

Nelson Mandela es liberado de prisión después de 28 años de tratamiento brutal por el régimen del apartheid. Las imágenes de su liberación, difundidas en el mundo entero, muestran a un hombre luchando contra la luz como si estuviera ciego.

Mandela pasó la mayor parte de su encarcelamiento en Robben Island, una roca rodeada por las aguas del cabo de Buena-Esperanza. A diez kilómetros del cabo, la isla era utilizada como prisión de alta seguridad

para “no blancos” desde 1959. Entre los detenidos junto a Mandela estaba Walter Sisulu, Ahmed Kathrada y Govan Mbeki, el padre del actual presidente de África del Sur, Thabo Mbeki. Según Mandela, Roben Island estaba “destinada a acabar con nosotros de forma que no tuviéramos la fuerza y el coraje de seguir nuestros ideales”.

Durante el verano de 1964, Mandela y los demás detenidos, fueron encadenados todos juntos en un lugar de aislamiento y conducidos a las canteras de piedra en el centro de la isla, donde tenían que romper las rocas y ahondar en la piedra caliza. La cal viva era utilizada para emblanquecer las carreteras de la isla. Al final de cada jornada, los hombres negros estaban blancos por la cal. Durante el trabajo, la cal reflejaba los rayos del sol, cegando a los prisioneros. Las continuas demandas de gafas de sol para proteger sus ojos fueron denegadas.

No hay fotografías de Nelson Mandela llorando el día de su liberación. Parece ser que la luz cegadora que se reflejaba en la cal le había privado de la capacidad de llorar.

2 Pensilvania, Estados Unidos de América, 15 de abril del 2001.

Se ha anunciado que una de las más grandes colecciones de fotografías históricas del mundo está siendo enterrada para siempre en unas antiguas canteras de cal, situadas en una región retirada en Pensilvania del Oeste. Convertidas en zonas antiaéreas en los años 50, actualmente se conocen como Iron Mountain National Underground Storage.

Los fondos de archivo Bettman y Unit Press International, contienen unos 17 millones de imágenes, han sido compradas en 1995 por el presidente de Microsoft, Bill Gates. Corbis, sociedad que pertenece a Gates, ha decidido transferir estas imágenes de New York a las canteras y enterrarlas a una profundidad de 70 metros, bajo una bóveda, con grados de humedad favorable y a baja temperatura.

Esta gestión conservará las imágenes pero las volverá totalmente inaccesibles. En su lugar, Gates piensa vender impresiones numéricas. Estos últimos 6 años, 225 000 imágenes, es decir menos del 2% del total, han sido escaneadas. A este ritmo, hará falta 453 años para numerizar el conjunto del archivo.

La colección contienen imágenes de los hermanos Wright en vuelo, JFK junior saludando el ataúd de su padre, imágenes importantes de la guerra de Vietnam y de Nelson Mandela en prisión.

Gates posee igualmente otras dos agencias de fotografía y se ha asegurado los derechos de reproducción numérica de la obra de numerosos museos de arte del mundo. Actualmente Gates tiene el derecho de mostrar (o de enterrar) casi 65 millones de imágenes.

3 Kabul, Afganistán, 7 de octubre del 2001.

La noche a penas cae sobre Kabul. Los Estados–Unidos lanzan los primeros ataques aéreos contra Afganistán, llevando a cabo bombardeos masivos por aviones B–52 volando a 13 000 metros y más de 50 misiles Cruise.

El presidente Bush describe los ataques como “cuidadosamente planificados” para evitar daños colaterales.

Justo antes de lanzar los ataques, el ministro de Defensa americano ha obtenido los derechos de todas las imágenes satélites disponibles en Afganistán y los países vecinos. La National Imagery y la Agencia de Mapas, unidad ultra secreta de servicios de información del Ministerio de Defensa, ha firmado un contrato de exclusividad con la compañía privada Space Imaging Inc, con el fin de comprar las imágenes de su satélite Ikonos. Aunque el Pentágono posee sus propios satélites de espionaje, diez veces más potentes que los comerciales, ha justificado la compra de las imágenes de Ikonos como una decisión profesional que le “procurará una mayor capacidad”.

El acuerdo a producir un borrón real de la operación, impide a los Medias occidentales ver los resultados del bombardeo y elimina toda posibilidad de verificación y de contestación independiente a la versión oficial.

Los agentes de prensa en Estados Unidos y en Europa se han visto obligados a utilizar imágenes de archivo para acompañar sus reportajes. El presidente de Space Imaging Inc ha declarado: “Están intentando comprar todas las imágenes disponibles”. No hay nada más que ver.

El segundo espacio de *El Lamento de las imágenes* es una sala oscura, donde una mesa de luz colocada en la pared, obliga a los espectadores a fruncir el ceño para poder mirar de frente la pantalla blanca que no contiene ninguna imagen.



Alfredo Jaar, *El lamento de las Imágenes*, 2002.

4.1 Sustraer las imágenes de la vista

Antes de continuar con el análisis de la instalación *El lamento de las imágenes*, me gustaría reproducir aquí un fragmento del poema de Ben Okri del cual esta instalación toma su título:

Cogieron los huesos pintados
Los taburetes de reyes fundidos
Los leopardos de bronce sagrados
Las imágenes cargadas de sangre
Y quemaron lo que no pudieron
Entender
Quemaron
Todo lo que les daba miedo (...)
Cogieron algunas imágenes
Y se las llevaron a través
Del pálido mar

Las almacenaron
 En sótanos
 Para el estudio posterior
 De la oscura e impenetrable
 Mente africana (...)

Las imágenes murieron en espíritu
 Y desfiguraron sus caras
 En la oscuridad
 De occidente⁷²

Me interesa destacar este fragmento del poema de Ben Okri porque éste, como Jaar en los tres textos que presenta en la instalación, hace referencia a una política violenta de sustracción y desactivación de imágenes.

En la primera sala de *El lamento de las imágenes*, Alfredo Jaar presenta al espectador tres textos que ponen en evidencia tres casos de ocultación de imágenes: las fotografías de Nelson Mandela llorando el día de su liberación, la digitalización y el entierro de la colección fotográfica comprada por Corbis, y la compra por parte de Estados Unidos de todas las imágenes satélite del ataque a Kabul el 7 de octubre del 2001. Estos tres textos se presentan también en una sala a oscuras, y por este motivo el espectador cuando lee, acostumbra sus ojos a la escasez de luz y sus pupilas se dilatan, se adaptan a las condiciones lumínicas y se vuelven más sensibles a la luz.

En la segunda sala, el espectador se ve obligado a fruncir el ceño, cerrar los ojos o apartar la vista debido al contacto frontal con la mesa de luz blanca. Este efecto cegador se amplifica porque las pupilas están muy abiertas debido a la escasez de luz de la primera sala, esto hace que tengan que cerrarse de golpe para adaptarse al resplandor de la luz. De esta forma Jaar altera las condiciones de percepción y propone una mirada que es afectada por los impulsos exteriores, frente a la solidez imperturbable del ojo único propio del ocularcentrismo del que hace gala el Señor Neville en la película de Greenaway.

El lamento de las imágenes es un dispositivo sensible donde la escasez y el exceso de luz —como metáfora a la escasez y el exceso de información— afectan físicamente los ojos del espectador. En contra de la constante afirmación de que el exceso de información nos ciega, aquí es una pantalla blanca, que no contiene ninguna imagen, la que obliga al espectador a fruncir el ceño.

72 Debra Bricker Balken, Alfredo Jaar, *El lamento de las imágenes*, op. cit. p. 1.

Y justamente eso es lo que hacen las grandes máquinas de información. Se las acusa de ahogarnos con un mar de imágenes. Pero lo que hacen es todo lo contrario. No se contentan con reducir el número de imágenes que ponen a disposición, ordenan ante que nada su puesta en escena. Eso es lo que quiere decir informar en el sistema dominante: poner en forma, eliminar toda singularidad de las imágenes, todo lo que en ellas excede la simple redundancia del contenido significable, ponerlas a las distancias que corresponden a la jerarquía de su “interés”, reducirlas a una función estrictamente deíctica, aquella materia sobre la que recae la palabra de quienes saben qué imágenes merecen ser retenidas y quién está habilitado para decidir qué dicen (...)

No hay un torrente de imágenes. Los que se quejan de ese torrente son los seleccionadores, ya sea en acto o en potencia. Hay una puesta en escena de la relación entre la autoridad de la palabra autorizada y lo visible que ésta selecciona para nosotros: la de los acontecimientos que importan en la medida en que importan aquellos a quienes les suceden⁷³.

En este sentido sería necesario volver a traer aquí la obra del *Proyecto Ruanda Sin Título* (*Newsweek*), donde Jaar presenta las portadas publicadas por la revista *Newsweek* entre el 6 de abril y el 1 de agosto del 1994, fecha en que la revista dedica, semanas después del final del conflicto, la primera portada al genocidio de Ruanda y que titula: *Infierno en la tierra*⁷⁴. Tanto en esta obra como en el *Lamento de las imágenes*, el problema de la política de visibilidad llevada a cabo por los Medios no es de exceso de imágenes, sino de omisión. Sin embargo, pienso que no se trata de subrayar exclusivamente la ocultación de imágenes, sino que se trata de la necesidad de subrayar que la puesta en escena de lo real que realizan los Medios, se lleva a cabo entre el exceso y la omisión. Precisamente cuando se publica la portada en *Newsweek* el 1 de agosto, los periódicos saturaban sus páginas de imágenes de los campos de refugiados donde los ruandeses morían de hambre y cólera. El lector de prensa consumió las imágenes del dolor que le vendían los medios, pero ¿cuáles eran las opciones? El genocidio se había vuelto noticia. Por lo tanto, primero por omisión, se puso de lado la información sobre lo que estaba ocurriendo en Ruanda

73 Jacques Rancière, *El teatro de Imágenes*, op. cit. p. 75. Véase también: Vangelis Athanassopoulos, Alfredo Jaar. *Une autre version de l'invisible* www.alfredojaar.net

74 Véase el apartado del Libro Primero: 3.b. Re-formular la información: Segundo Proyecto: *Sin título* (*Newsweek*) (1994), p. 62.

y se eludió la responsabilidad de presentar el acontecimiento como un genocidio, lo cual hubiese obligado a una intervención en el conflicto. Después, por exceso, se convirtió a Ruanda en la imagen del infierno en la tierra⁷⁵. La construcción visual que hizo la prensa tanto en el primer caso, por omisión, como en el segundo, por exceso, dió lugar a un resultado específico. Es decir, el genocidio de Ruanda fue un acontecimiento invisible, mientras los Medios lo mantuvieron escondido, hasta que se decidió hacerlo visible y entonces también, el exceso de visibilidad tuvo resultados: según indica el periódico *El País*, Médicos sin Fronteras y otras ONG recibieron, en tres días de bombardeo de imágenes del dolor en la prensa, millones de pesetas en ayudas para los refugiados ruandeses. No quiero decir con esto que la intención de la prensa fuera recaudar dinero para ayuda humanitaria, sino que este aumento de imágenes sí produjo una respuesta en el lector. El 27 de julio de 1994 *El País* publicó este artículo:



"Médicos sin fronteras recauda 100 millones en tres días"

75 No voy a entrar aquí a analizar las imágenes de los campos de refugiados. Solo aclarar que entre la población que salió de Ruanda se encontraban también los genocidas, que durante meses controlaron los campos evitando que muchos refugiados regresaran a Ruanda y asesinando a posibles testigos del genocidio. Sin embargo a la prensa no le interesaba mezclar el sufrimiento con esta información. En este caso porque evidentemente había una prioridad que era intentar salvar al mayor número posible de gente. Para una información más detallada de los campos, véase la situación que se vivió en el Campo de Ribeho, en Philip Gourevitch, *We wish to Inform You that your family will be killed with our family. Stories from Ruanda*, Picador, London, 2000, p. 177. (*Queremos informarle de que mañana seremos asesinados junto con nuestras familias*, Madrid, Debate, 2009)

Servimedia, Madrid

La organización humanitaria Médicos sin fronteras (MSF) es la organización no gubernamental (ONG) a la que los españoles están dirigiendo más donativos para ayudar a los refugiados ruandeses: en apenas tres días ha recibido más de 100 millones de pesetas. Virginia de la Guardia, portavoz de MSF, atribuye los altos ingresos de su organización a la rapidez y eficacia con la que se movilizan. La Cruz Roja, por el contrario es la organización que parece ofrecer menos credibilidad a los españoles y que, en el mismo periodo ha recaudado menos de cuatro millones.

MSF no ha alcanzado, sin embargo, a Cáritas Española, que lleva recaudado 175 millones, aunque hay que tener en cuenta que fue la primera organización que apeló a la solidaridad ciudadana y abrió en el mes de abril cuentas corrientes para Ruanda en casi todos los Bancos.

Médicos Mundi ha recibido unos 37 millones en dos semanas. Intermon ha recaudado 34 millones desde hace un mes. Un portavoz de Médicos del Mundo ha señalado que “se ha producido un verdadero bombazo” en las donaciones a su organización desde el fin de semana y que ayer llevaban recaudados 10 millones.

¿Qué hubiera sucedido si la prensa, durante los tres meses que duró el genocidio de Ruanda, hubiera llamado a una intervención de la Comunidad Internacional, de la misma manera que apeló a la solidaridad del ciudadano para obtener donaciones? Para Griselda Pollock, la omisión de imágenes en la prensa tienen un claro resultado:

Al no mostrar lo que sucedía, al no seleccionar una imagen icónica para representar un genocidio que aumentaba a pasos agigantados, al no utilizar sus foros para remover la conciencia de los burócratas recalcitrantes y de los sobrepasados responsables políticos, debemos ver algo más que un estado de negación en su sentido psicológico; lo que se desprende de este estudio es que los encargados de informar al mundo dejaron de cumplir la misión que les correspondía.

4.2 Leer/ Ver la pantalla de luz de *El Lamento de las Imágenes*

Quisiera centrar mi atención en la mesa de luz que propone Jaar en esta instalación y que, como dice Rancière, no está destinada a purificar nuestros ojos de la multiplicación exponencial de imágenes⁷⁶. No se trata de un espacio para limpiar nuestros ojos del exceso de lo que se ve, sino un espacio para volver a pensar la forma de reinsertar las imágenes y activar de nuevo su sentido, para hacerlas de nuevo singulares. En una entrevista, Jaar dice:

Sigo creyendo que las imágenes son más necesarias que nunca, pero también creo que el paisaje político y corporativo de nuestro tiempo está lleno de mecanismos de control que no permitirán a ciertas imágenes existir en su propio contexto. Como artistas y creadores de significado, tenemos que contextualizar las imágenes de forma adecuada. Debemos crear un contexto para su eficacia política. El espacio de la cultura es probablemente el último espacio libre que queda donde esto puede llevarse a cabo ⁷⁷.

En mi opinión la mesa de luz de *El lamento de las imágenes* se puede comparar con la pantalla de cine blanca frente a la que se sienta Godard en *Guión de la película Passion*.



Jean-Luc Godard, Fotograma de *Guión de la película Passion*, 1982

76 Jacques Rancière, "El teatro de imágenes", op. cit., p. 71.

77 Wolfgang Brückle and Rachel Mader, "Alfredo Jaar. A conversation", op. cit., p. 47.

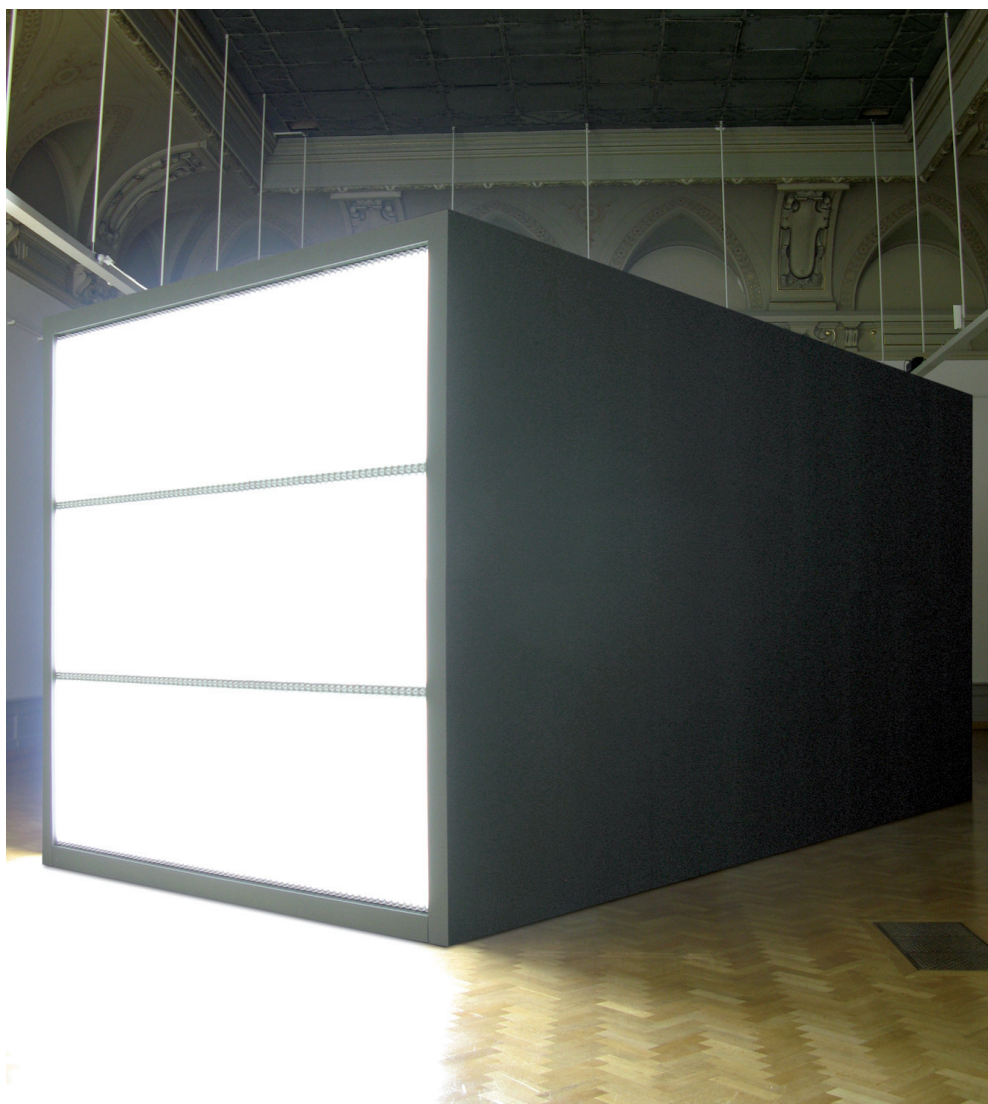
En este video o ejercicio de montaje, Godard trata de mostrar el proceso en el que una imagen invisible, una idea, se vuelve visible. Godard sentado frente a la pantalla blanca del estudio de montaje va construyendo en voz alta el guión de la película *Pasión* partiendo de una imagen mental, de “una idea vaga” en la cual una mujer corre con un ramo de rosas en la mano por un parking. Alrededor de esta escena Godard introduce poco a poco otras secuencias que forman el contexto necesario para dar un sentido a esa “idea vaga” inicial.

A continuación reproduzco un fragmento de *Guión de la película Pasión* que me permite relacionarlo con la mesa de luz de Jaar en *El Lamento de las imágenes*:

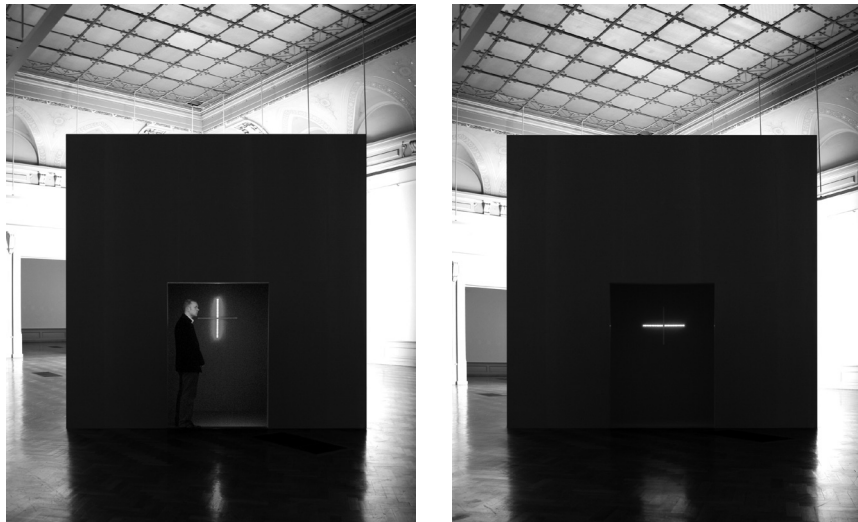
La cámara hará el trabajo de volver lo posible, probable o mejor,
lo probable, posible. El guión crea una posibilidad.
Crear esta posibilidad es ver lo que debería verse si lo invisible fuera visible.
Ver un guión. Ver, me hace encontrarme conmigo mismo buscando.
Encontrarse con uno mismo encarando lo invisible.
Una superficie vasta y blanca, como la página blanca de Mallarme.
Una playa bajo un sol cegador.
Todo es blanco. Sin huella de nada. Es un sentimiento raro.
Como encontrar un vacío en la memoria.
Ahí estás en la esquina más lejana de tu memoria.
Tienes un trabajo de escritor que hacer.
Puedes escribir, pero no quieres hacer esto (Godard se levanta y frente
a la pantalla blanca hace el gesto de escribir sobre ella), quieres ver (el gesto
consiste en tocar la pantalla con la palma de las manos) quieres percibir.
Una página en blanco se confronta contigo.
Como una playa deslumbrante, pero sin mar, así que inventas las olas.
Imagina una ola (aparece un imagen semi-transparente en la pantalla) más
bien un murmullo... ondulado, brumoso, solo una idea, pero en la que hay
ya movimiento. Esto es movimiento.
Tengo una idea ondulada: una mujer que corre.
Una mujer en la flor de su juventud.
Una alteración casi imperceptible que viene y va.
Simplemente un eco⁷⁸.

78 Jean-Luc Godard, *Scénario du Film Pasión*, 1982.
<http://www.youtube.com/watch?v=fzfLE8DHRAE>

La pantalla blanca de Godard es una puesta en escena de la potencia latente de lo visible en una pantalla vacía: “La cámara hará el trabajo de volver lo posible, probable o mejor, lo probable, posible”, dice Godard. Es aquí donde se encuentran la pantalla de Godard y la mesa de luz de *El Lamento de las imágenes* de Jaar. Aunque la mesa de luz vacía que ciega a los espectadores de la instalación de Jaar hace referencia a la omisión de imágenes, como ya hemos comentado, es también el punto de partida para hacer “una imagen probable, posible”. Existe, siguiendo a Godard, “el deseo de ver, de percibir”, la necesidad de un “elemento adicional”. En la instalación de Alfredo Jaar del año 2006, *El sonido del silencio*, la caja de luz blanca de *El lamento de las imágenes* encuentra la forma de insertar una fotografía a partir de la construcción del contexto necesario para darla a ver. Esta es la estructura de la instalación de Jaar:



Alfredo Jaar, *El sonido del silencio*, 2006



Alfredo Jaar, *El sonido del silencio*, 2006

En la parte exterior de este cubo metálico, justamente en la cara opuesta a los tubos de luz, hay una puerta donde una línea de luces verdes o una cruz de luces rojas, indican al espectador si puede acceder o no al interior de la estructura. La intención es que el espectador asista a la proyección de principio a fin. En el interior hay una pantalla y varias filas de bancos. Cuando empieza la proyección sobre la pantalla negra se va sucediendo un texto de una sola línea de letras blancas que cuenta la historia de una fotografía de una niña sudanesa famélica acosada, por lo que parece, por un buitro.

El texto en blanco comienza narrando la historia de Kevin Carter, desde que nace el 13 de septiembre de 1960, hasta que se convierte en fotoperiodista y forma parte del *Bang Bang Club*⁷⁹, un grupo de fotoperiodistas que cubrió la brutalidad del final del apartheid en suburbios como Soweto o Thokoza. El texto cuenta el momento en que Carter se desplaza al sur de Sudán a cubrir la hambruna de 1993 y se encuentra con la escena que reproduce la fotografía. Carter esperó veinte minutos a que el buitro abriera las alas⁸⁰ y finalmente hizo la fotografía. En este momento, dos focos de luz descargan un flashazo frente a la mirada de los espectadores y la fotografía de la niña sudanesa hecha por Carter aparece en la pantalla para rápidamente volver a desvanecerse. El texto en blanco sobre la pantalla negra continúa contando la historia de la fotografía: la imagen

79 Sobre Bang bang Club, véase: Greg Marinovich y Joan Silva, *The Bang Bang Club. Snapshots from a hidden war*, New York, Basic Books, 2000.

80 Hay muchas versiones sobre esta espera de Carter, pero en realidad no cambian mucho si lo que esperaba era que el buitro abriera las alas o que entrara en el cuadro de la foto.

dio la vuelta al mundo publicada por primera vez por *The New York Times* el 26 de marzo de 1993, lo que le valió a Carter un montón de críticas por su actitud ante la escena. Carter recibió en 1994 el premio Pulitzer por esta fotografía y se suicidó poco tiempo después. La fotografía forma hoy parte de una colección que ha sido comprada por Corbis. Corbis, como ya hemos dicho, ha enterrado su colección de fotografías bajo tierra para su conservación y tardará años en realizar el escaneado de todas ellas.

Esta es más o menos la historia que reproduce la instalación de Jaar. Lo que me interesa analizar en esta instalación no es el papel de Carter a la hora de tomar la fotografía —en mi opinión la fotografía de Carter da testimonio de una situación concreta que tenía que ser denunciada—, el problema es que la fotografía se mira sin el contexto necesario para hacerlo y la mayoría de los espectadores prefieren mirar para otro lado. El espectador amenazado por lo que la fotografía muestra, adopta una actitud defensiva, y ataca la actitud del fotógrafo en lugar de preguntarse por los motivos que llevan a una niña a arrastrarse por el suelo mientras es observada por un buitre. La niña de la fotografía de Carter no está perdida en el medio del la nada en Sudán⁸¹, se encuentra a pocos metros de la valla de un poblado llamado Ayod, donde se concentraron unas 15.000 personas huyendo de la violencia de los combates del país. La zona se había convertido en un centro de alimentación de la ONU. La niña había salido del poblado para defecar en el lugar que la tribu había reservado para ello. El buitre no espera que la niña muera para devorarla, sino que la inanición de alimentos provoca diarrea (marasmo nutricional o Kwashiorkor) y eso es lo que el buitre espera, las eces de la niña⁸².

81 "En nuestra cultura meadiatizada, de la imagen fotográfica, el momento singular de una muerte o la horrenda inminencia de una muerte inadvertida por otros medios, y la posibilidad de que una niña indefensa sea devorada por un buitre hambriento, muy próximo a su cuerpo desnudo en un paisaje 'vacío', es algo de hecho escamoteado, a fin de generar un significativo para una condición general. Se borra así la tragedia de la suerte de esa persona determinada, se suspende de la conciencia del posible espectador el horror de la pérdida de esa vida frente a sus ojos, en el momento en el que la amenaza de muerte fue capturada por la mirada entonces presente del fotógrafo. 'Ella' carece de nombre, de identidad, que no sea la identidad generica de ser un significativo del pathos: su edad, su genero, sus rasgos africanos". Griselda Pollock, "Sin olvidar Africa: Dialecticas de atender/ desatender, de ver/ negar, de saber/ entiende en la posición de espectador ante la obra de Alfredo Jaar" en *La política de las imágenes* (Cat. Exp), op. cit., p. 106.

82 Véase. <http://helektron.com/2007/12/28/la-verdadera-historia-del-premio-pulitzer-que-gano-kevin-carter/>

En *El sonido del silencio*, Jaar pasa de la mesa de luz blanca que no muestra ninguna imagen, a introducir una sola fotografía y para ello crear el contexto, “el guión”, donde poder insertarla. Jaar opta por contar una historia posible de la foto de Carter para singularizar la imagen.

Para terminar, me gustaría hacer referencia a la publicación del catálogo de la retrospectiva que llevó a cabo Jaar en Milán, en diciembre de 2008. En esta publicación se reproducen varias imágenes tomadas por Jaar en Ruanda. Aunque para el artista estas imágenes no forman parte del *Proyecto Ruanda*, porque no están inscritas en un dispositivo sensible pensado para ellas (son solo documentación), quisieras tenerlas en cuenta y anotar que cuando me encontré con el catálogo de Jaar, este funcionó para mí como un dispositivo sensible. Pasé las páginas despacio, reconocí algunas de las fotografías de proyectos como *Gold in the morning* (1987), *Geography = war* (1991)... Aproximadamente a la mitad del libro comienzan las fotografías de Ruanda, fotografías que formaban parte de aquel grupo de 3000 tomadas por Jaar en el 94. “Welcome in Republic of Rwanda” dice un cartel azul situado junto a una carretera. Hay una bandera de Ruanda que ondea frente a un edificio con los cristales rotos. La pared está llena de agujeros de mortero. Un militar sujeta a la altura del pecho una ametralladora, mira a cámara, su rostro se tambalea. Reconozco la Iglesia de Natarama. Reconozco, o al menos eso creo, el instante en el que Jaar toma la fotografía justo debajo de la nube de la instalación *Campo, Camino y Nube* (1997) :



Alfredo Jaar, catálogo Alfredo Jaar *It Is Difficult*, Vol.1, Milán 2008

Existe una obra reciente que forma parte del *Proyecto Ruanda* y que esta fechada en el 2008. Pienso fue tomada por Jaar cuando en agosto del 2008, formó parte del *Congreso Génocide du Rwanda et reconstruction des champs de savoir* celebrado en Kigali, donde Jaar presentó parte de su Proyecto Ruanda.



Alfredo Jaar, *Kigali*, 2008

5 CONCLUSIONES

Cuando empecé a trabajar sobre el *Proyecto Ruanda* de Alfredo Jaar, mi atención se centró en el análisis de una serie de estrategias de representación o dispositivos formales, que proponían la construcción de lo visible a partir de la ocultación de imágenes: ¿qué significaba *ver o no ver* estas imágenes?

A lo largo de la tesis, mi atención se amplió del análisis de las estrategias de representación del *Proyecto Ruanda* al proceso de implicación del artista en el acontecimiento: ¿desde dónde mirar Ruanda? El estudio de este proceso me ayudó a entender la importancia del lugar en el que se sitúa el artista; su posición en relación al genocidio condicionaba la elección de las estrategias de representación. Al final de la tesis, entiendo el *Proyecto Ruanda* como el resultado de un proceso de implicación en el acontecimiento y también como una obsesión por dar forma a la experiencia de esta implicación.

En relación al binomio experiencia – representación, solo subrayar el cambio de dirección en la manera de dar forma a esta experiencia (entendida como el encuentro con el acontecimiento) antes y después del viaje. En la primera parte del proyecto, Jaar se centra en poner al descubierto la construcción visual que hace la prensa sobre el genocidio; es a través de los medios donde el artista lleva a cabo su encuentro con Ruanda. Durante el viaje, este encuentro es un “cuerpo a cuerpo” con los supervivientes, los campos de refugiados, la ciudad de Kigali, el hotel Mil Colinas, la iglesia de Natarama. Cuando Jaar vuelve de Ruanda, su trabajo se centra en dar forma a este encuentro “cuerpo a cuerpo” y es entonces, mirando sus fotografías, cuando se da cuenta de todo lo que se pierde en ellas, de aquí su necesidad de “formular” una y otra vez lo que no se ve.

En *África más allá del espejo*, Boubacar Boris Diop dice: “ese viaje a Ruanda, cada uno de nosotros lo ha integrado a su existencia, ya sea con discreción o, al contrario, manifestando su ira a la menor ocasión (...). No podíamos salir inermes de un país–cementerio que ha elegido dejar expuestos, a la vista de todos, los restos de las víctimas del genocidio (...)”¹

Existe en la manera de formular de Jaar, una cautela en mostrar sus imágenes, muy alejada de la forma directa y agresiva de las fotografías de Gilles Peress en *The Silence*. A diferencia de Jaar, Peress trabaja como un detective de la memoria. Sus fotografías son las huellas de un crimen y es de esta manera como nos las “da a ver”:

1 Boubacar Boris Diop, “África más allá des espejo”, op. cit., p. 33.

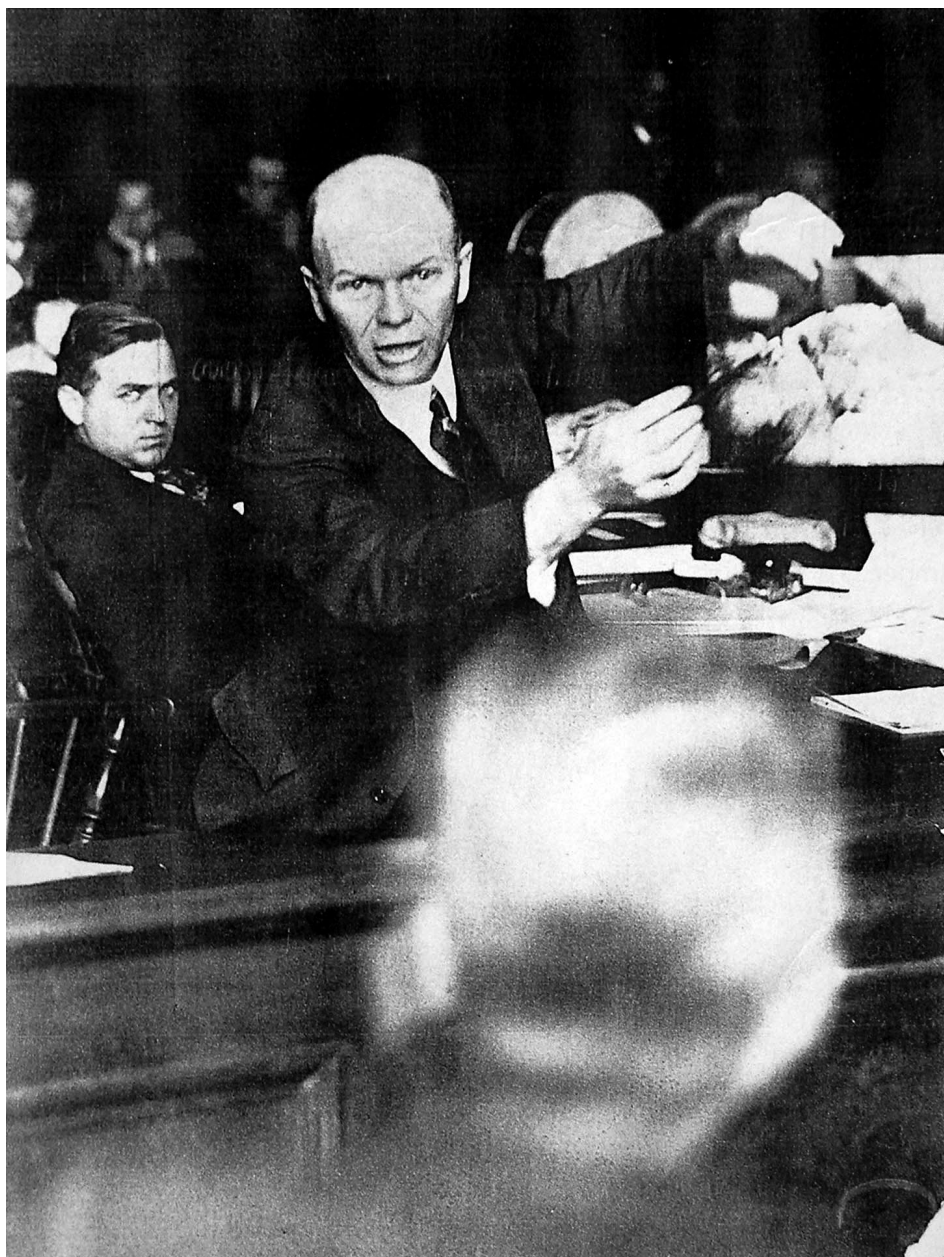
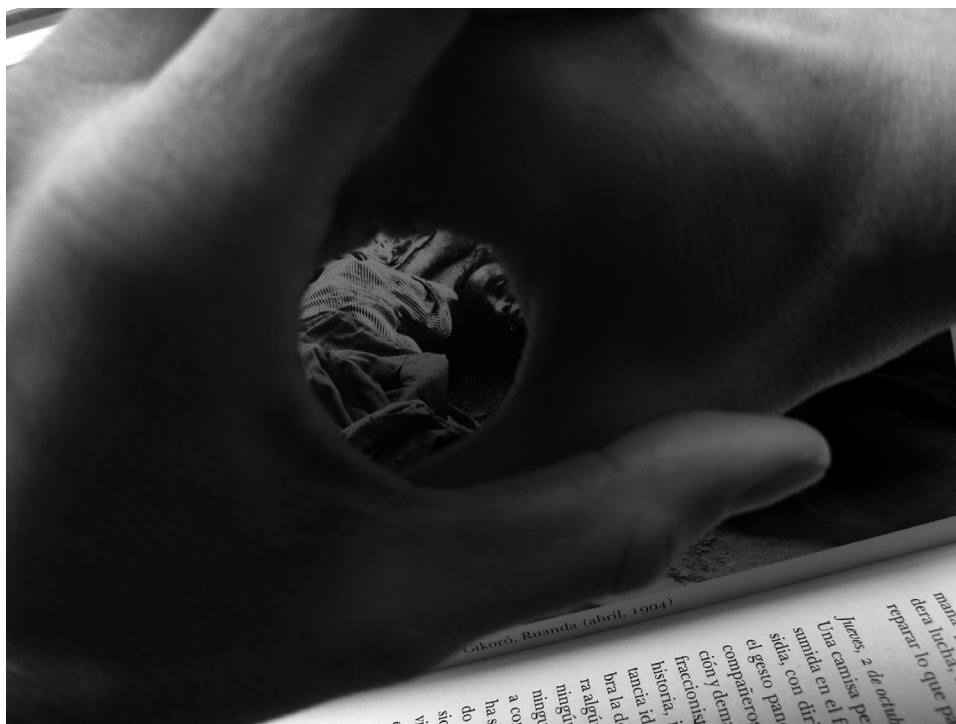


Imagen tomada de *New York Noir. Crime photos from the Daily News Archive* para ilustrar la forma de “dar a ver” de Gilles Peress.

Si bien al principio de la tesis, me parecía que estas dos formas de “dar a ver” eran opuestas, ahora pienso que Peress y Jaar hablan de dos formas de encarar el horror y de entender el valor de la fotografía que no se contradicen, sino que se complementan: ¿qué es lo que pierde Jaar que Peress insiste en señalar? (y viceversa).



Esta es una fotografía que he realizado para ilustrar la forma de “dar a ver” de Alfredo Jaar. La fotografía que entre-vemos es una reproducción de una de las fotos que Alfonso Armada tomó durante su cobertura del genocidio de Ruanda para *El País* en 1994, y que reproduce en su libro *Cuadernos de África*.

La tesis deja abierta la posibilidad de un debate sobre las formas de *estar*, *ver* y *dar a ver* de uno y otro (artista–fotoperiodista) y un posible campo de estudio al respecto.

Soy consciente del problema en torno a la estetización que suscita la obra de Jaar y entiendo las dudas que pueda generar el hecho de que un acontecimiento como el genocidio de Ruanda pueda resultar *fácil de ver*. En este sentido, me gustaría remitirme al texto de Jacques Rancière, *L'oeil esthétique*, donde el autor distingue entre la imagen testimonio y la imagen voyeurista:

Está la imagen testimonio que se preocupa de dar cuenta de una realidad que le importa conocer o de hacer tomar conciencia de una situación que exige una respuesta. Y está la imagen voyeurista donde prima o bien el gusto por la imagen captada por ella misma, o la exhibición del sufrimiento o de la intimidad sorprendida. De un lado, un modo ordenado para un fin, del otro el modo convertido en fin².

2 Jacques Rancière, "L'oeil esthétique" en *Rev. Art Press* n 273, p. 19.

Pienso, como espero este trabajo haya demostrado, que el *Proyecto Ruanda* de Jaar pertenece al grupo de Rancière define como una imagen testimonio, donde la forma es utilizada como un instrumento para llegar a un fin: dar testimonio de los *sentimientos, de las palabras* de las que Jaar fue testigo en 1994.

Esta investigación propone una forma de trabajo con las imágenes y, una forma de análisis del *Proyecto Ruanda* de Jaar, que consiste en la construcción del contexto necesario para poder insertar y leer su trabajo dentro de este contexto³ (dentro de un dispositivo de visibilidad). El *Proyecto Ruanda*, forma parte de un engranaje, separarlo por piezas y tratar las obras de forma individual, desactivaría la máquina. No puedo, después de este trabajo de investigación, pensar las obras del *Proyecto Ruanda* como si estuvieran aisladas en una pared blanca: sin nada por arriba, nada por abajo o a los lados. No puedo pensar en el *Proyecto Ruanda*, sin ver y colocar a su lado, como he hecho a lo largo de la tesis, las imágenes de propaganda del dolor que hizo la prensa en 1994 (el uso de la forma aquí debe pensarse como una estrategia *a contra pelo* de la construcción visual creada por los medios), pero tampoco sin el libro *The Silence* de Peress, la obra de Groupov, etc

El análisis de la obra de Jaar me ha empujado a entrar en contacto con otras propuestas de representación en torno al genocidio, entre las que quiero destacar en especial la obra de teatro de Groupov y el documental *A travers nous, l'humanité* de Marie-France Collard. Ambos trabajos abrieron mucho mi campo de visión, y me hicieron tomar conciencia de la necesidad de viajar al país africano.

A lo largo de la tesis, he creado mi propio proceso de implicación en el genocidio de Ruanda. Este proceso de acercamiento y distancia (de extrañamiento y enredo) todavía no ha concluido.

En relación al viaje a Ruanda, existía después de analizar los periódicos y las obras de diferentes artistas, una distancia física que no tenía nada que ver con la distancia geográfica, sino con un compromiso visceral con el lugar. Por un lado, viajar a Ruanda me situaba en lo que era mi *fuera de campo* al mirar a distancia. Por otro lado, estar en Ruanda suponía un salto tanto espacial como temporal, ya que la mayor parte de la documentación con la que había trabajado hasta entonces, era de 1994. El viaje cambió la pregunta inicial: ¿desde dónde mirar Ruanda? y, como en el caso de Jaar, mi encuentro con Ruanda desplazó

3 En este momento formo parte de un proyecto I+D en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, que trata sobre estos asuntos y que lleva como título: *Imágenes del arte y reescritura de las narrativas de la Cultura Visual Global* dirigido por Aurora Fernandez Polanco.

la atención de las obras de otros artistas hacia el trabajo con las imágenes que había traído del viaje, lo que dio paso a otras preguntas en torno a la búsqueda de estrategias para *dar a ver* esta experiencia.

Me gustaría señalar la diferencia de trabajar, por un lado, con un archivo que no me pertenece, como es el caso del archivo de los periódicos, con el que he trabajado siempre desde cierta distancia (las fotos no las he hecho yo, ni he escrito los textos etc) lo que me ha permitido recortar, mover, pegar, tachar... etc; en definitiva mirar desde fuera y ser analítica y crítica. Y por otro lado, el trabajo que todavía hoy estoy haciendo con el archivo del viaje a Ruanda. He tardado casi dos años en considerarlo como un documento *que no me pertenece* en el sentido de poder crear una cierta distancia con él y poder empezar a mover, pegar, tachar, incluir otras imágenes fuera del contexto de Ruanda, etc...En este momento, estoy trabajando en la creación de un archivo público en Internet, con todas las imágenes sobre Ruanda que he recogido a lo largo del proyecto de investigación de la tesis⁴.

En relación a mis propias propuestas artísticas creadas durante el proceso de investigación, y el lugar en el que me sitúo en este momento, a la hora de revisarlas y seguir trabajando en ellas, pienso que ha sido un trabajo de madurez, el ser capaz de dejar de atar cabos sueltos y permitir que sean ellos los que generen las preguntas.

Con este apartado de *Conclusiones*, no quiero cerrar ninguno de los puntos que he tratado en la tesis, sino que, al considerarlo como un *work in progress*, espero seguir desarrollando todas estas reflexiones y establecer conexiones que den lugar a otros trabajos de investigación.

4 Quiero agradecer a Jorge Blasco Gallardo (Culturas de Archivo) toda la ayuda que me está prestando para pensar y buscar *formas* de llevar a cabo este proyecto.

5.1 CONCLUSION

Quand j'ai commencé à travailler sur le *Projet Rwanda* d'Alfredo Jaar, mon attention s'est centrée sur l'analyse d'une série de stratégies de représentation ou dispositifs sensibles, qui proposaient la construction du visible à partir de l'occultation des images: Que voulait dire *voir* et *ne pas voir* ces images?

Pendant l'élaboration de la thèse, mon attention est allée de l'analyse des stratégies de représentation du *Projet Rwanda*, au processus d'implication de l'artiste par rapport à l'évènement: D'où regarder le Rwanda? L'étude de ce processus m'a aidé à comprendre l'importance de l'endroit où se situe l'artiste ; sa position en relation au génocide, conditionnait le choix des stratégies de représentation. A la fin de la thèse, je conçois le *Projet Rwanda* comme le résultat d'un processus d'implication dans l'évènement, mais aussi comme une obsession pour donner une forme à l'expérience de cette implication.

En relation au binôme expérience – représentation, seulement souligner le changement de direction dans la façon de donner une forme à cette expérience (c'est à dire la rencontre avec l'évènement) avant et après le voyage. Dans la première partie du projet, Jaar se concentre sur le fait de montrer la construction visuelle que présente la presse sur le génocide; C'est à travers des médias que l'artiste va à la rencontre du Rwanda. Pendant le voyage, cette rencontre est un "corps à corps" avec les survivants, les camps de réfugiés, la ville de Kigali, l'hôtel des mille collines, l'église de Natarama...

Quand Jaar revient du Rwanda, son travail se centre à représenter ce corps à corps et c'est à ce moment là, en regardant ses photographies, qu'il se rend compte de tout ce qu'il manque en elles, de là son besoin de "formuler", à plusieurs reprises, ce qui ne se voit pas.

Dans *L'Afrique au delà du miroir*, Boubacar Boris Diop nous dit: "ce voyage au Rwanda, chacun de nous l'a intégré dans son existence, que ce soit avec discrétion ou, au contraire, en montrant sa colère à la moindre occasion. (...) Nous ne pouvions sortir indemnes d'un pays – cimetière qui a choisi de laisser exposer à la vue de tous, les restes des victimes du génocide (...)".¹

Il existe dans la manière de formuler d'Alfredo Jaar, une certaine précaution pour montrer ses images, très éloignée de la façon directe et agressive des photographies de Giles Peress dans *The silence*. Contrairement à Jaar, Peress

1 Boubacar Boris Diop, "África más allá des espejo", op. cit., p. 33.

travaille comme un détective de la mémoire. Ses photographies sont les empreintes d'un crime et c'est comme ça qu'il nous les "fait voir".

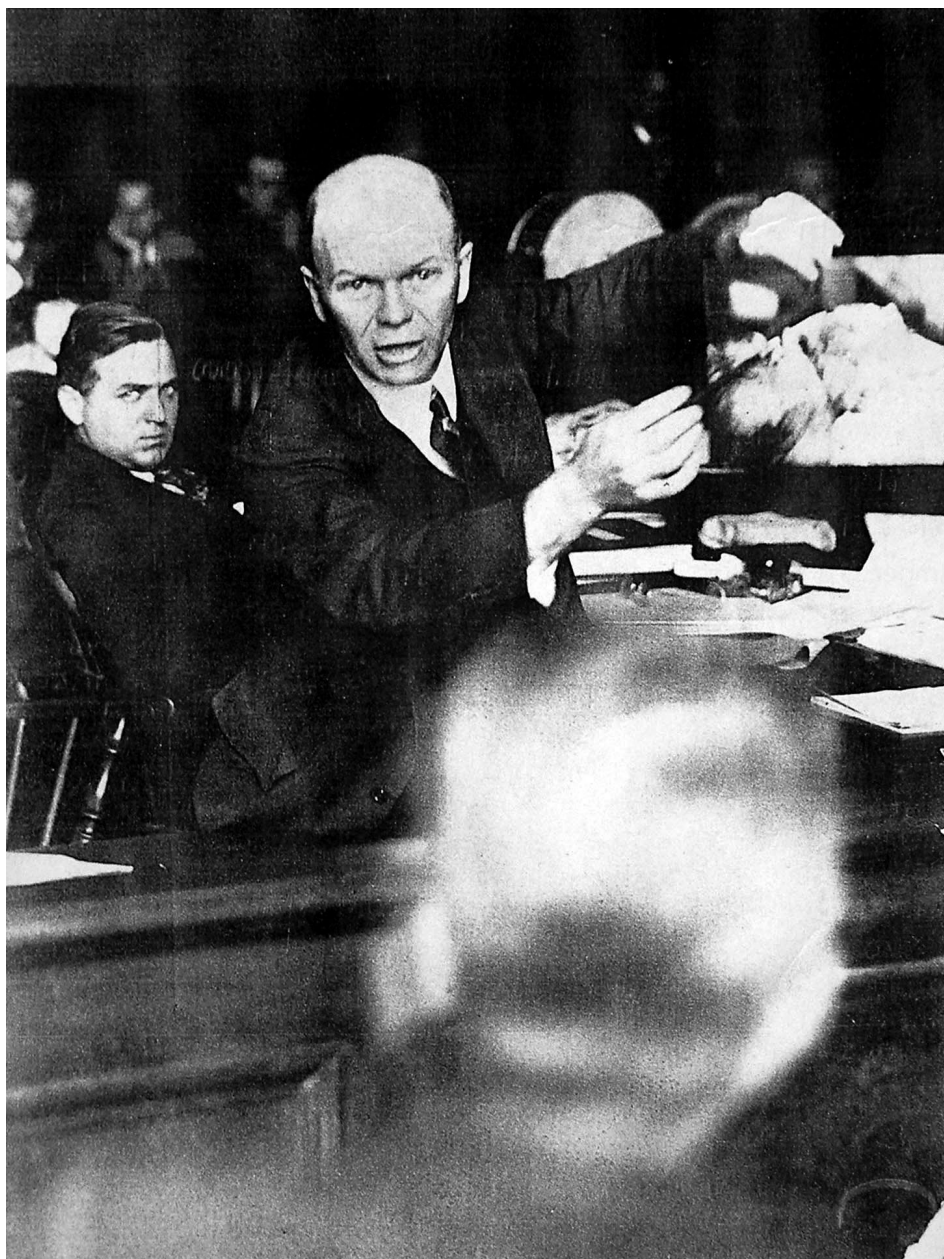
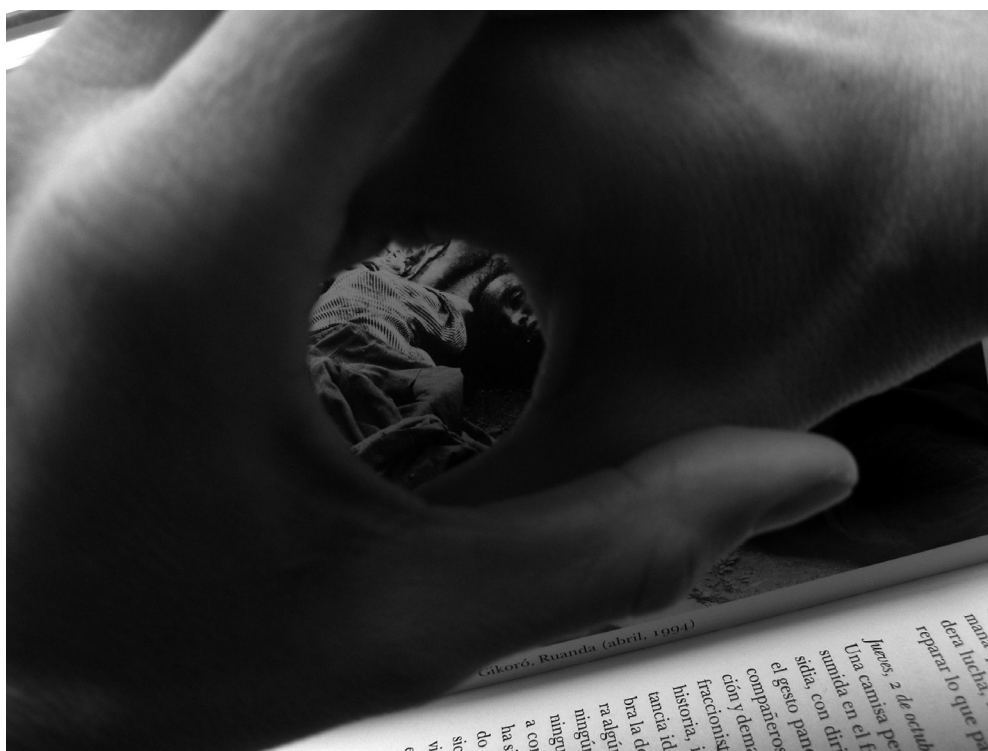


Image prise de *New York Noir: Crime Photos du Daily News Archive* pour illustrer la manière de "donner à voir" de Gilles Peress.

Si bien au début de la thèse, j'avais l'impression que ces deux façons de faire voir, étaient opposées. Maintenant, je pense que Peress et Jaar parlent de deux façons de faire face à l'horreur et de comprendre la valeur de la photographie qui ne se contredisent plus mais au contraire, se complètent: Qu'est ce qui se perd dans Jaar, que Peress insiste à nous montrer? (et viceversa).



Ceci est une photographie que j'ai réalisée pour illustrer la manière d'Alfredo Jaar de "donner à voir" les images. La photographie *que on entre-voir* est une reproduction d'une image d'Alfonso Armada prise lors de son reportage pour *El País* en 1994, et reproduite dans son livre *Carnets d'Afrique*.

La thèse laisse ouverte la possibilité d'un débat sur les façons de *se trouver*, de *voir* et de *faire voir* de l'un et de l'autre (artiste – photojournaliste) et la possibilité d'entreprendre de nouvelles études à ce sujet.

Je suis consciente du problème que suscite l'esthétisme de l'œuvre de Jaar et je comprends qu'un évènement comme le génocide du Rwanda, étant présenté comme quelque chose de facile à voir, puisse générer des doutes. C'est pour cela que je voudrais revenir sur le texte de Jacques Rancière, l'œil esthétique, dans lequel l'auteur fait la distinction entre l'image témoignage et l'image voyeuriste :

Il existe l'image témoignage que s'occupe de montrer une réalité qu'il est nécessaire de connaître ou qui nous fait prendre conscience d'une situation qui exige une réponse. Et il existe l'image voyeuriste dans laquelle prime: soit le goût pour l'image capturée pour elle même, ou l'exhibition de la souffrance ou de l'intimité prise par surprise. D'un côté, une façon ordonnée pour une fin, d'un autre la façon convertie en fin².

2 Jacques Rancière, "L'œil esthétique" dans la rev. Art Press n° 273, page 19

Je pense, comme j'espère avoir démontré le long de ma thèse, que le *Projet Rwanda* de Jaar appartient au groupe que Rancière définit comme une image témoignage, dans laquelle la façon est utilisée comme un instrument pour arriver à une fin: donner témoignage des sentiments, des mots dont Jaar a été témoin en 1994.

Mon travail de recherche propose une façon de travailler avec les images et une façon d'analyser le *Projet Rwanda* de Jaar qui consiste à la construction du contexte nécessaire pour pouvoir insérer son travail et le lire dans ce même contexte³. Le *Projet Rwanda* fait partie d'un engrenage. Le détacher par pièces et traiter chaque œuvre individuellement, serait comme désamorcer une machine. Après ce travail de recherche, je ne suis pas capable de penser les œuvres qui composent le *Projet Rwanda* comme si elles étaient isolées sur un mur blanc: sans rien par dessus, sans rien par dessous et sans rien à côté. Comme j'ai essayé de démontrer le long de cette thèse, Je ne peux pas penser au *Projet Rwanda* sans voir ou placer à côté les images de propagande de la douleur montrées par la presse en 1994 (dans ce cas, l'usage de la façon doit se comprendre comme une stratégie à rebrousse-poil de la construction visuelle créée par les médias), sans placer à côté le livre *The Silence* de Peress, le travail de Groupov, etc.

L'analyse de l'œuvre d' Alfredo Jaar, m'a poussé à prendre contact avec d'autres propositions de représentation du génocide. Entre elles, je voudrais insister sur la pièce de théâtre de Groupov et le documentaire *À travers nous, l'humanité* de Marie-France Collard. Les deux m'ont aidé à amplifier mon champs visuel et m' ont aidé à prendre conscience de la nécessité de voyager au Rwanda.

A la fin de la thèse, j'ai créé mon propre processus d'implication dans le génocide du Rwanda. Ce processus d'approche et de distance (d'étonnement et d'embrouillage) n'est pas encore fini.

Sur le voyage au Rwanda, existait —après avoir analysé les journaux et les œuvres de plusieurs artistes— une distance physique qui n'avait aucun rapport avec la distance géographique, c'était plutôt un engagement viscéral avec l'endroit. D'un côté, voyager au Rwanda allait me situer à l'intérieur de mon terrain *hors-champs*, celui de regarder à distance. D'un autre côté, me trouver au Rwanda, supposait faire un saut spatial et temporel, puisque la plupart de

3 En ce moment, je collabore dans un projet I+d de la Faculté des Beaux Arts de l' Université Complutense de Madrid, qui travaille sur ce genre de sujets, sous le titre de: *Images de l'art et re-écriture des narratives de la Culture visuelle Globale*, dirigé par Aurora Fernández Polanco.

la documentation sur laquelle j'avais travaillé jusqu'à maintenant, était de 1994. Le voyage changea la question initiale: À partir d'où regarder le Rwanda? et, comme pour Alfredo Jaar, ma rencontre avec le Rwanda déplaça mon attention des œuvres d'autres artistes vers les images que j'avais rapporté du voyage, ce qui ouvrait la voie à d'autres questions sur la recherche de stratégies pour «formaliser» et «faire voir» cette expérience.

J'aimerais signaler la différence de travailler, d'un côté, sur des archives qui ne m'appartiennent pas, comme les archives de la presse avec lesquelles j'ai travaillé mais à partir d'une certaine distance (les photos ne sont pas à moi, je n'ai pas écrit les textes, etc.) ; c'est à dire regarder de l'extérieur, être analytique et critique. Et d'un autre côté, le travail qu'aujourd'hui je continue à réaliser à l'aide des archives que j'ai rapporté de mon voyage au Rwanda. J'ai mis presque deux ans à les considérer comme un document *qui ne m'appartient pas*, pour pouvoir créer une certaine distance entre elles et moi, et commencer à les déplacer, coller, effacer, supprimer, ajouter d'autres images hors du contexte Rwanda, etc...

Mon intention est de mettre sur pied, à travers Internet, des archives publiques avec toutes les images sur le Rwanda que j'ai accumulé pendant mes recherches, durant la préparation de la thèse⁴.

En relation à mes propres propositions artistiques créées le long de ce processus, et la position que je m'attribue au moment de les réviser et de continuer à travailler avec, je pense que le fait d'être capable de laisser les choses en suspens et permettre qu'elles-mêmes génèrent les questions, est une preuve de maturité.

Avec ces conclusions, je ne prétends fermer aucun des points traités dans la thèse, mais au contraire, en la considérant comme un *work in progress*, j'espère pouvoir continuer le développement de toutes les réflexions faites et établir de nouvelles connexions qui engendrent de nouveaux travaux d'investigations.

4 Je voudrais remercier Jorge Blasco Gallardo (Culturas de Archivo) pour l'aide qu'il m'a prêté pour penser et donner forme à ce projet.

BIBLIOGRAFÍA

A

- Ignasi Aballí 0–24 h* (Cat. Exp), Barcelona, Ikon Gallery, MACBA, Fundación Serralves, 2005
- Gonzalo Abril, *La información como formación cultural*,
<http://revistas.ucm.es/inf/11357991/articulos/CIYCo707110059A.PDF>
- Gonzalo Abril, *La noticia, lo cotidiano y el espejo de la ficción*,
<http://revistas.ucm.es/inf/11357991/articulos/CIYC9696110057A.PDF>
- Theodor Adorno *Can one live after Auschwitz? A Philosophical Reader* T. Adorno, R. Tiedemann and R. Livingstone (Ed), Stanford University Press, 2003
- Áfrican Rights, *Résistance au Génocide. Bisero, avril–juin 1994*, London, African Rights, 1998
- Áfrican Rights, *Death, Despair and Defiance*, London, African Rights, 1995
- Césaire Aimé *Discours sur le colonialisme*, Paris, Editions Présence Africaine, 1995
- Giovanni Anselmo* (Cat. Exp), Grenoble, Musée de Grenoble, 2 juillet—6 octobre, 1980
- Giovanni Anselmo* (Cat. Exp) Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1996
- Vinceç Altaio "Land of the Avenging Angel" en *Let there be light*, Barcelona, Actar, 1998
- Amnistía Internacional "Genocide Trials: The International Criminal Tribunal for Ruanda" en *Rwanda. Gacaca: A question of justice*, 2002
<http://www.amnesty.org/en/library/info/AFR47/007/2002>
- Michelangelo Antonioni "Reality and cinema verité" en *Blow up a film by Michelangelo Antonioni*, London, Lorrimer Publishing, 1971
- Alfonso Armada *Cuadernos de África*, Barcelona, Península, 1998
- Vangelis Athanassopoulos *Alfredo Jaar. Une autre version de l'invisible* en www.alfredojaar.net
- Jacques Aumont *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997

B

- Mieke Bal *El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales*, en Revista Estudios visuales nº 2, 2004
- Mieke Bal "Images of Pain" en *Beautiful suffering. Photography and the traffic in Pain* (Cat. Exp), Chicago, Williams College Museum of Art in association with Chicago Press, 2007
- Lewis Baltz "L'obscénité du Réel dialogue avec Jean Nouvel" en *Rev. L'Architecture d'aujourd'hui* nº 296, Decembre, 1994
- Dominique Baqué "L'ère du soupçon" en *Rev Art Press* nº 273: *Dossier photo: témoignage et voyeurisme*, Paris, 2001
- Roland Barthes *Mitologías*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1999
- Roland Barthes *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1992
- Roland Barthes "Diderot, Brecht, Eisenstein" en *Lo obvio y lo Obtuso*, Barcelona, Paidós Comunicaciones, 1986
- Beautiful Suffering. Photography and the traffic in Pain*, (Cat. Exp), Chicago, Williams College Museum of Art in association with Chicago Press, 2007
- Walter Benjamín, "La tarea del Traductor" en *Ángelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1997
- Jill Bennett *Empathic Vision. Effect, trauma, and contemporary art*, California, Stanford University Press, 2005
- Jhon Berger with Jean Mohr *Another way of telling*, New York, Panteón, 1982
- Jon Bird, *Making visible: Difference and representation in the work of Alfredo Jaar* en *Rev. Art & Design* nº37: *New Art from Latinoamérica*, Londres, 1994
- Hans Blumenberg, *Naufragio con espectador* Madrid, Visor, 1995
- Colette Braeckman, *Qui a armé le Rwanda? Chronique de un tragédie annoncée*, Bruxelles, Éditions GRIP, 1994
- Bertold Brecht *ABC de la Guerra*, España, El Caracol, 2004
- Debra Bricker Balken *Alfredo Jaar El lamento de las imágenes*, Massachussets Institute of Technology, 1999
- Adam Broomberg y Oliver Chanarin, *Fig.*, Götingen, Steidl photoworks, 2007
- Boubacar Boris Diop *África más allá des espejo*, Barcelona, Oozebap, 2009
- Boubacar Boris Diop, Odile Tobner y Francois-Xavier Verschave *Negrophobie*, Paris, Les Arènes, 2005
- Boubacar Boris Diop *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000

- Wolfgang y Rachel Mader Brückle, "Alfredo Jaar, una conversación con Wolfgang Brückle y Rachel Mader" en *Rev. Camera Austria* n° 86, 2004
- Christine Buci–Gluckmann *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002
- Susan Buck–Moss "Estudios visuales e imaginación global en *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la Glabalización*, Madrid, Akal, 2005
- Victor Burgin "Ver el sentido" en *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004

C

- John Carlin *Heroica tierra cruel*, Barcelona, Seix Barral, 2004
- Aimé Césaire *Discours sur le Colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955
- Paolo Cherchi Usai *La muerte del cine*, Barcelona, Laertes, 2005
- Jean–Pierre Chrétien *Le défi de l'ethnisme, Rwanda et Burundi 1990–1996* Ed.Karthala, Paris, 1997
- Jean–Pierre Chrétien *Rwanda. Les médias du génocide*, Karthala, Paris, 1995
- Marie–France Collard *Ruanda. A travers nous, l'humanité* (2006) DVD
- Marie–France Collard y Jaques Delcuvellerie "D' Avignon à Kigali, une tentative de reparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants" en *Rwanda 1994–2004: des faits, des mots, des œuvres*, Edición dirigida por Laure Coret, Paris, L'Harmattan, 2005
- Joseph Conrad *El Corazón de las tinieblas, Debols!llo, Barcelona, 2008*
- Jonathan Crary *Las tecnicas del observador: vision y modernidad en el s.XIX*, Murcia, CENDEAC ed, 2008
- Jonathan Crary *Suspension of perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- Michele Cohen Hadria "Alfredo Jaar. Élouissement de l'obvie" en *Rev. Art Press n° 261: Valeur de l'art*, Paris, 2000
- Pascal Convert "Des images en mercure liquide" en *Rev. Art Press n° 251: La photographie à l'ère de l'information continue*, Paris, 2004
- Julio Cortázar "Las babas del diablo" en *Cuentos Completos*, Madrid, Santillana, 1998
- Douglas Crimp *Imágenes* Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003
- Patricia C. Phillips "The Aesthetics of witnessing: Conversation with Alfredo Jaar " en *Rev. Art Journal*, Fall 2005

- Patricia C. Phillips "The horror" en Catálogo *In cold Blood*, New York, Samuel Dorsky Museum of Art, Elizabeth Firestone Graham Foundation, 2001
- Patricia C. Phillips "In the Issue: Questions of Seeing" en *Rev. Art Journal*, summer 2005

D

- Philippe Dagen "Luc Dalahaye, decisión d'un instant.interview/Luc Delahaye: Snap decisión" en *Rev. Art Press* n° 306, Paris, 2004
- Jacques Delcuvellerie "Cinq conditions pour travailler dans la vérité" en *Théâtre et vérité, Rev Alternativas Teatrales* 44, Bruselas, 1993
- Jacques Delcuvellerie *Rwanda 94. Intervention au colloque ENS*, Juin 2007, Paris (Sin datos de publicación)
- Jacques Delculvellerie "Débat Y a-t-il un retour du réel au théâtre?" en *Quand le théâtre se confronte aux réalités du monde. Rev. Scenes*, 1999
- Jacques Delcuvellerie "Une réparation symbolique. Rencontre avec Jacques Delcuvellerie" en *Rev DDO*, marzo-mayo, Bruxelles, 2000
- Gilles Deleuze "Qu'est-ce que l'acte de création?" en *Deux régimes de fous. Texte et entretiens. 1975-1995*, Paris, Ed. Minuit, 2003
- Gilles Deleuze *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2005
- Gilles Deleuze *La imagen-tiempo: Cinema II*, Barcelona, Paidós, 1987
- Alison Des Forges (dirección de la investigación), Human Rights Watch, Fédération Internationale des Ligues Des Droits de L'Homme, *Aucun témoin ne doit survivre. Le genocide au Rwanda*, Paris, Karthala, 1999
- Régis Debray *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994
- Raymond Depardon "Raymond Depardon: une distance aux choses. Entretien avec Pascal Convert" en *Rev Art Press* n° 273: *Dossier photo: témoignage et voyeurisme*, Paris, 2001
- Jean-Louis Déotte *L'Epoque des appareils*, Paris, Lignes manifestes, 2004
- Denis Diderot *Cartas sobre los ciegos seguido de cartas sobre los sordomudos*, Pre-Textos y Fundación ONCE, 2002
- George Didi-Huberman "L'image Brûle" en *Penser par les images. Autour des travaux de George Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006
- George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008
- George Didi-Huberman La emoción no dice 'yo'.Diez Fragmentos sobre

- la libertad estética. en *La política de las Imágenes* (Cat. Exp), Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008
- George Didi–Huberman *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Bordes Manantial, 1997
- George Didi–Huberman *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004
- George Didi–Huberman *Devant l'image*, Paris, Munit, 1990
- François Digneffe *Justice et gacaca: L'expérience rwandaise et le génocide*, Namur, Ediciones Universitaria de Namur, 2003
- Nocky Djedanoum *Nyamirambo*, Lille, Le Figuier/Fest África, 2000
- Phillippe Dubois “La distance Maniériste” en *Tenir l'image à distance* (Cat. Exp), Musée d'art contemporain de Montreal, 1989
- Philippe Dubois *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1996
- André Dumoulin *La France militaire et l'Afrique. Coopération et intervention: un état des lieux*, Bruxelles, Ed. Grip, 1997
- Jean–François Dupaquier *La justice internationale face au drame rwandais*, Karthala, Paris, 1996
- Régis Durand *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998
- Régis Durand “Le document ou le paradis perdu de l'authenticité” en *Rev. Art Press n° 251: La photographie à l'ère de l'information continue*, Paris, 2004

E

- Emergencias*, Alfredo Jaar (Cat. Exp), Barcelona, Musac y Actar, 2005
- Karin E. Becker “Photojournalist and the tabloid press” en *The photography Reader*, New York, Liz Wells , 1997

F

- Arlette Farge “Qu'est– ce qu'un événement? Penser et définir l'événement en histoire” en *Terrain n° 38*, mars 2002
- Arlette Farge *Efusión y tormento. El relato de los cuerpos. Historia del pueblo en el siglo XVIII*, Buenos Aires, Katz, 2008

- Aurora Fernández Polanco *La visión impura. Fondos de la colección permante* (Cat. Exp) en *el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, 2006
- Aurora Fernández Polanco "Shoah y el debate Lanzman (Moisés) / Godard (San Pablo)" en *Er, Revista de Filosofía*. Nº33, Barcelona, 2003
- Aurora Fernández Polanco "Pensar las imágenes: historia y memoria en la época de la googleización" en *Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España 1989—2004*, Madrid, Editorial Complutense 2010
- Dominique Franche *Généalogie d'un génocide*, Paris, Mille et Une Nuits, 1997
- Hal Foster *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001
- Michael Freid *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, Ed. La Balsa de la Medusa, 2000
- Roger Fry *Visión y Diseño*, Buenos Aires, Ed. Galatea Nueva Visión, 1959

G

- Rubén Gallo "Representation of violence/ Violence of representation. The limits of representation" en *Rev. Trans. Volumen 1/2* , 1997.
(<http://alfredojaar.org/main.swf>).
- Rubén Gallo "Violencia e Imagen. Entrevista con Alfredo Jaar" en *Revista de Occidente* Nº297, Madrid, febrero del 2006
- Jean Pierre Gouteaux *Un génocide secret d'état—La France et le Rwanda 1990—1997*, Paris, Editions Sociales, marzo 1998
- Philip Gouvernitch *We wish to Inform You that your family will be killed with our family. Stories from Ruanda*, London, Picador, 2000 (Edición en español: *Queremos informarle de que mañana seremos asesinados junto con nuestras familias*, Madrid, Debate, 2009)
- Groupov, *Rwanda 94*, Paris, Editions Teatrales, Passages Francophones, 2002
- "Groupov. A celle qui écrit Lulu—Love—Life" en *Revista Alternatives Theatrales* nº44, Bruxelles, 1993
- André Gunthert "Photogénie du désastre" en *Rev Art Press* nº 273: *Dossier photo: témoignage et voyeurisme*, Paris, , 2001

H

- William Hannigan *New York Noir. Crime photos from the Daily News Archive*, New York, Rizzoli International Publication, 1996
- Jean Hatzfeld *La stratégie des antilopes*, Paris, Seuil, 2007
- Jean Hatzfeld *Una temporada de machetes*, Barcelona, Anagrama, 2004
- Jean Hatzfeld *La vida al desnudo. Voces de Ruanda*, Madrid, Turpial, 2005
- Peter E. Harrell *Rwanda's Gamble: Gacaca and a New Model of Transitional Justice*, New York, Writer's Advantage Press, 2003
- Miguel Ángel Hernández-Navarro *Archivo de la Modernidad (Pequeños pasos para una cartografía de la visión)*, Madrid, Ed. Ayuntamiento de Alcobendas, 2007
- Gudrun Honke *Au plus profond de l'Afrique—Le Rwanda et la colonisation Allemande, 1885—1919*, Wuppental, Peter, Hammer and Verlag (Ed), 1970

I

- Agir Ici *Dossier noir de la politique Africaine de la France N° 1-6*, Paris, L'Harmattan, 1996
- Monique Ilboudo *Murekatete*, Lille, Le Figuer/Fest África, 2000

J

- Alfredo Jaar. *Hágase la luz. Proyecto Ruanda 1994-98* (Cat. Exp), Barcelona, Actar, 1998
- Alfredo Jaar *Es Difícil. Diez Años.* (Cat. exp), Barcelona, Actar, 1998
- Alfredo Jaar. *It is difficult. Vol.1* (Catálogo. Exp), Verona, Edizioni Corraini, 2008
- Martín Jay "Regímenes escópicos de la Modernidad" en *Campos de Fuerza*, Paidós, Buenos Aires, 2003
- Martin Jay "Sartre, Merleau-Ponty y la búsqueda de una nueva ontología del sentido de la vista" en *Ojos abatios: La denigración de la visión en el pensamiento francés del S.XX*, Madrid, Akal Estudios Visuales, 2007
- Stefan Jonson "Hechos de la estética y ficciones del periodismo: la lógica de los medios en la era de la globalización. Sobre la relación del periodismo con el arte y el cine" en *¿Realidad?*, Rev. Humboldt nº 146, Goethe Institut, 2007

K

- On Kawara* (Cat.Exp), London, Phaidos Press Limited, 2002
- Justin Kalibwami *Le catholicisme et la société rwandaise 1990–1962*, Paris, Editions Présence Africaine, 1992
- Venuste Kayimahe *France–Rwanda: les coulisses du genocide. Temoignage d'un rescapé*, Paris, L'Esprit frappeur/ Dagorno, 2003
- Georgina Kleege *Sight unseen*, Yale University Press, 1999

L

- Koulsy Lamko *La Phalene des collines*, Paris, La Serpent a plumes, 2002
- Michael L.Carlebach *The origins of photojournalism in america*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992
- David Levi Strauss *Between the eyes*, New York, Aperture Fundation, 2005
- David Levi Strauss "Between Dog & Wolf: To have been Dangerous for a thousand of a second" en *The things you see when you don't have a grenade!*, Daniel J.Martinez. Shart Art Press, Volumen 2, Number 19, 2000
- Sven Lindqvist *Exterminate all the brutes*, London, Granta Books, 2002

M

- Más allá del documento* (Cat. Exp), Madrid, Museo Reina Sofía, 2000
- Joan Marinovich, Greg y Silva *The Bang Bang Club. Snapshots from a hidden war*, New York, Basic Books, 2000
- Hugh Mc Cullum *Dieu était-il au Rwanda? La faillite des Eglises*, Paris, L' Harmattan, 199
- Christian Metz *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001
- Maurice Merleau–Ponty *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979
- Martha Minow *Between vénganse and forgiveness: Facing History after Genocide and Mass Violence*, Boston, Beacon Press, 1998
- Andrew Miller *Los Optimistas*, Barcelona, Salamandra, 2007
- Nicholas Mirzoeff *Invisible again: Rwanda and Representation after genocide*, African Arts, Autumn, 2005
- Antonio Monegal (coordinador), *Politica y (po)ética de las imágenes de guerra*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Tierno Monénembo *L'Aîne des orphelins*, Paris, Seuil, 2000
- Meja Mwangi *Great Sadness* (Inedito)

N

Jean-Luc Nancy *La representación prohibida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000

P

Gilles Peress *The Silence*, New York, Scalo, 1999

Gilles Peress & Harry Kreisler, *Images, Reality and the course of History*.

Conversation with Gilles Peress, Magnum photographer, Institute of International Studies, UC Berkeley, 1997, pag.2. <http://globetrotter.berkeley.edu/Peress/peress-con3.html>

Valérie Picaudé "Sex, public, money and photos: l'affaire Mapplethorpe"

en Rev. *La Recherche photographique n° 19: Critique/politique*, 1995

Ruggero Pierantoni *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*,

Barcelona, Paidós, 1993

La Política de las Imágenes (Cat. Exp), Santiago de Chile, Ed. Metales pesados, 2008

Griselda Pollock "Sin olvidar África. Dialécticas de atender/ desatender, de ver/ negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar" en *La política de las imágenes* (Cat. Exp), Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008

Michel Poivert, "Le photojournalisme erige en objet culturel" en

Dossier photo: entre art et info, Paris, Rev. Art Press n° 306, 2004

Nancy Princenthal, *The FIRE this time: Alfredo Jaar's Public Intervention 1979-2005*, Milan, Edizioni Charta, 2005

R

Jean-Luc Raharimana *Revés sous le linceul*, Paris, Groupe Privat/ Le Rocher, 2004

Jacques Rancière "El teatro de imágenes" en *La política de las imágenes* (Cat. Exp), Santiago de Chile, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008

Jacques Rancière *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca, Ed. Consorcio Salamanca, 2002

Jacques Rancière "S'il y a de l'irreprésentable" en *L'Art et la mémoire des Camps. Représenter exterminer*, Paris, Seuil, 2001

Jacques Rancière "L'œil esthétique" en Rev Art Press n° 273: *Dossier photo: témoignage et voyeurisme*, Paris, 2001

- Jaques Racière "L' image intolérable" en *Le spectateur amancipé*, Paris, Ed. La Fafrique, 2008
- Mighty Real "Vous avez dit réel?" en *Art Press n° 251: La photographie à l'ère de l'information continue*, Paris, 2004
- Gianni Romano "Contra el laissez-faire del posmodernismo" en *Rev Láviz n°73*, Madrid, dec 1990
- André Rouillé "Nouvelles avant-gardes" en *Critique/politique*, Rev. La Recherche photographique n°19 , Paris, 1995
- Claire Ruffin "Lettre au Groupov" en *Alternatives théâtrales 67-68: Rwanda 94. Le théâtre au génocide. Groupov, récit d'une création*, Bruxelles, 2001
- Jean Rumia *Le Rwanda sous le régime du mandat belge (1916-1931)*, Paris, Ed.L' Harmattan, Collection Racines du Présent, 1992
- "Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création" en *Revista Alternatives teatrales n° 67-68*, Bruxelles, 2001

S

- Rafael Sánchez-Mateos Paniagua *Dolor, distancia y suspensión de lo real* (DEA), Universidad de Castilla la Mancha, Facultad de Bellas Artes/ Cuenca, 2008 (Inedito)
- Allan Sekula *Photography against the grain. Essays and photo Works 1973-1983*, Nove Acotia, Ed. Benjamín H.D. Buchloh, The press of the Nova Scotia College of Art and Design, Canada, 1984
- Allan Sekula "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación" en *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004
- Amparo Serrano del Haro *Palabra y Pintura: la tradición crítica anglo-americana*, Madrid, UNED Ediciones, 2000
- Susan Sontag *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003
- Jean-Philippe Stasse, *Déogratias*, Bruselas, Aires Libres, 2000.
- Jean-Philippe Stasse, *Pawa* , Bruselas, Aires Libres, 2002.
- Jean-Philippe Stasse, *Les Enfants*, Bruselas, Aires Libres, 2004.
- Farah Stockman, *The people court. Crime and punishmen in Rwanda* en Rev. Transition 84: A is for Ancestros (volumen 9, number 4), 2000

T

- Véronique Tadjó *L'ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Babel, 2005
- Christian Terran *L'honneur perdu de l'Eglise*, Villeurbanne, Les Dossier de Golias, 1999
- Margarita Tupitsyn *Malevich y el cine* Fundación la Caixa, 2002

V

- Adriana Valdés *Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2006
- Jean-Pierre Vernant *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 2001
- François—Xavier Verschave *Noir Silence, Qui arrêtera la Francafrique?*, Paris, Les arènes, Paris, 2000
- François—Xavier Verschave *Complicité de Génocide? La politique de la France au Rwanda*, Paris, La découverte, 1994
- François—Xavier Verschave *La Francafrique: Le plus long scandale d'ela République*, Paris, Stock, 1998
- François—Xavier Verschave (con Laure Coret) *L'horreur qui nous prend au visage*, Paris, Karthala, 2005
- Jean-Marie Vianney Rurangwa *Le Génocide des Tutsis expliqué a un étranger*, Lille, Le Figuier/ Fest Afrique, 2001

W

- Jeff Wall & Roy Arden (entrevista) "La photographie d'art, expression parfaite du reportage" en *Rev. Art Press n° 251: La photographie à l'ère de l'information continue*, Paris, 2004
- Abdourahman Waberi *Moisson de cranes*, Paris, Le Serpent a plumes, 2000
- Wim Wenders "El paisaje urbano" en *El acto de ver*, Barcelona, Paidós, 2005
- Wim Wenders *La vérité des images* Paris, L'Arche, 1992
- Wim Wenders *La logique des images*, Paris, L'Arche, 1990
- Nicole Widart "Rwanda 94, un génocide" en *Le carnet*, Bruselas, Les Instant, 2000
- Val Williams "Simple documents? Art, photojournalisme, guerre, de 1980

á aujourd'hui" en *Face à l'histoire. 193–1996, L'artiste moderne devant l'événement historique*, Centre George Pompidou, Paris, Flammarion, 1996

Z

Eugenia Zorbas *Reconciliation in Post-Genocide Rwanda*, African Journal of Legal Studies, Vol 1, nº1, 2004